TH. HOFMANN

RAFFAEL ALS ARCHITEKT

IV.

VATIKANISCHER PALAST

Gilbers'sche Verlagsbuchhandlung, Leipzig 1911

TH. HOFMANN

RAFFAEL ALS ARCHITEKT

IV. BAND

LEIPZIG
GILBERS'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

$300—

STÜCKNUMMER: 128

RAFFAEL

IN SEINER BEDEUTUNG ALS

ARCHITEKT

VON

PROFESSOR THEOBALD HOFMANN

ARCHITEKT

UNTER MITWIRKUNG VON

PROFESSOR DR. WALTHER AMELUNG UND DR. FRITZ WEEGE

ZITTAU
RICHARD MENZEL NACHF.
1911

IV.

VATIKANISCHER PALAST

1. TH. HOFMANN:
   Abriß der Baugeschichte; Bramantes Plan; Anteil Raffaels am Bau.
2. W. AMELUNG:
   Die Stuckreliefs in den Loggien Raffaels und ihre Vorbilder.
3. FRITZ WEEGE:
   I. Der malerische Schmuck von Raffaels Loggien in seinem Verhältnis zur Antike mit Berücksichtigung der Gesamtdekoration.
   II. Das Badezimmer des Kardinals Bibbiena.

232 SEITEN MIT 147 TEXTBILDERN, 80 BILDERTAFELN UND EINEM GESAMTLAGEPLANE IN LICHTDRUCK

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN GESANDTSCHAFT BEIM PÄPSTLICHEN STUHL

IN GRÖSSTER EHRERBIETUNG GEWIDMET

Vorwort zum IV. Band.

Der Anteil Raffaels am vatikanischen Palaste umfaßt nicht nur rein Bauformales und Konstruktives, sondern auch baulich Dekoratives. Ganz abgesehen von dem Freskenschmuck der Stanzen, deren Bauliches bereits im II. Band hervorgehoben wurde, sind es Raffaels Loggien, die wie kein anderes seiner Werke einen reichen Innenschmuck aller Art aufweisen. Um diese vielseitige Verzierungsweise des Meisters aber auch nach der figural-plastischen Seite hin erschöpfend zu behandeln, habe ich Herrn Prof. Dr. W. Amelung in Rom gebeten mitzuwirken, wozu er sich in opferwilliger Weise bereit finden ließ. Herr Prof. Amelung gewann dann Herrn Prof. Mau für die Abhandlung der gemalten Dekoration. Nach dessen leider zu frühem Tode ist dieser Teil der wissenschaftlichen Erörterung freundlichst von Herrn Dr. Fritz Weege übernommen worden. Es drängt mich, den genannten Herren für ihre selbstlose Tätigkeit meinen herzlichsten Dank auch hiermit zum Ausdruck zu bringen, ebenso meinem Freunde und Vetter, Herrn Prof. Dr. E. Leitsmann in Leipzig, der, wie bisher, in diesem Band dem von mir gelieferten Texte die Form verliehen hat und dem Ganzen auch sonst seine gütige Mitwirkung durch Rat und Tat angedeihen ließ. Insbesondere danke ich meiner vorgesetzten Behörde, daß sie mich durch den Ankauf von Exemplaren der vorhergehenden Bände in den Stand gesetzt hat, das Werk weiterzuführen.

S. Exz. Monsig. Misciattelli und Principe Monsig. Sapieha, die mir die Aufmessung, Abbildung und Veröffentlichung des Badezimmers vom Kard. Bibbiena in liebenswürdigster Weise ermöglichten, auch Herrn Ing. Comm. Mannucci für die Abordnung der Führer durch die alten Palastteile sei an dieser Stelle mein verbindlichster Dank abgestattet; vor allem aber der Königlich Preußischen Gesandtschaft beim Päpstlichen Stuhle, die in höchst zuvorkommender und dankenswerter Weise die Verhandlungen eingeleitet und mir die Erlaubnis erwirkt hat, im Palastinnern arbeiten zu dürfen.

Herr Otto Bergmann, Stadtarchitekt in Düsseldorf, hat auch für diesen Band mehrere Zeichnungen nach meinen Angaben ausgeführt. Ihm danke ich bestens, ebenso wie Herrn Hauptmann z. D. P. Lindner in Rom für die photographischen Aufnahmen der Hofarchitekturen und Herrn Cesare Faraglia für die der Dekorationen.

Ferner sei der Kunstdruckanstalt von Joh. Beyer und der Buchdruckerei von Rich. Menzel Nachf., beide in Zittau, wie der graphischen Kunstanstalt von Ludw. Grünewald in Elberfeld für die Herstellung der Zinkstöcke des Textes und schließlich der Buchbinderei-Aktiengesellschaft vorm. Fritzsche in Leipzig warme Anerkennung ausgesprochen.

Elberfeld, Juli 1911.
Straßburger Str. 23.

Theobald Hofmann.

Inhaltsangabe.

A. Text.

Vorwort zum IV. Band. — Einleitung. — Vorbemerkungen zu den Tafeln I XVII und dem Gesamtlageplane LXXXI. — (Th. Hofmann.)

1. Th. Hofmann:

Abriß der Baugeschichte des Vatikans
A. Zeit bis zum Jahre 1500 . . . . 28—36
B. Zeit nach dem Jahre 1500. Der Anteil Raffaels am Bau . . . . 37—54

2. W. Amelung:

Die Stuckreliefs in den Loggien Raffaels und ihre Vorbilder . . . . 55—137

3. Fritz Weege:

I. Der malerische Schmuck von Raffaels Loggien in seinem Verhältnis zur Antike mit Berücksichtigung der Gesamtdekoration . . . . . 138—203
II. Das Badezimmer des Kardinals Bibbiena . . . 204—230

Zusammenfassung. (Th. Hofmann.)

B. Abbildungen im Texte.

Nummer	Seite	
1	26	Teil des Romplanes von Lafreri, 1577.
2	41	Der alte St. Peter und der Raffaelsche Loggienbau um 1535, von Heemskerck.
3	61	Antikes Relief in Madrid.
4	62	Antike Gemme.
5	63	Antiker Sarkophag in Mantua.
6	64	Antike Gruppe der drei Grazien in Siena.
7	65	Verschollener Sarkophag.
8	66	Antike Gemme in Florenz.
9	68	Münze des Aelius mit Fortuna und Spes.
10	68	Antikes Relief in Villa Albani.
11	69	Antiker Sarkophag in Mantua.
12	70	Antiker Sarkophag in Villa Medici.
13, 14	72	Antiker Sarkophag, vormals in Villa Montalto.
15	73	Zeichnung eines heute fragmentierten antiken Sarkophages in Rom.
16	73	Antikes Relief, vormals im Palazzo Mattei in Rom.
17	74	Verschollener Sarkophag, vormals im Palazzo Lante-Capranica in Rom.
18	75	Antike Relieffigur auf modernem Grunde im Belvedere des vatikanischen Museums.
19, 20	76	Antiker Sarkophag in Neapel.
21	77	Antike Gemme, ehemals in Florenz.
22	77	Antikes Marmorrelief in Villa Albani.
23	79	Münze des Nero.
24	81	Antiker Fries vom Forum Romanum.
25	81	Antikes Relief im Louvre; die sogenannten borghesischen Tänzerinnen.
26	82	Antiker Sarkophag im Palazzo Giustiniani.
27	83	Antike Brunnengruppe im Casino Borghese.
28	84	Antike Gemme.
29	88	Antiker Sarkophag im Palazzo Corsini.
30	88	Antiker Sarkophag im Casino Borghese.
31	88	Fries vom Grabdenkmal der Julier zu St. Remy.
32	91	Antiker Sarkophag in Neapel.
33	95	Statuette der Artemis von Ephesos im kapitolinischen Museum.
34	95	Antike Gemme in Florenz.
35	96	Antike Gemme.
36	98	Antikes Relief in Villa Albani.
37	99	Relief eines antiken Marmorgefäßes im Camposanto zu Pisa.
38	100	Teil eines antiken Kandelabers im Louvre
39	101	Antike Pansmaske im Konservatorenpalast zu Rom.
40	102	Antikes Relief im Casino Borghese.
41	103	Vorderseite eines antiken Sarkophages im Vatikan.
42	106	Gemme in Florenz.
43	107	Nebenseite eines Sarkophages im Camposanto zu Pisa.
44	109	Stuckdecke aus der Villa Adriana bei Tivoli.
45	110	Gemme in Florenz.
46	112	Antike Gemme in Florenz.
47	112	Antike Gemme in Wien.
48	113	Relief von der Fonte Gaia in Siena (moderne Kopie nach dem Original des Quercia).
49	115	Moderne Gemme in Florenz.
50	117	Antike Gemme in Neapel
51	120	Sarkophag im Vatikan.
52	123	Antiker Sarkophag in St. Petersburg.
53	124	Antike Gemme in Florenz.
54	125	Antike Gemme in Kopenhagen.
55	127	Gemme in Florenz.
56	128	Relief am Campanile des Doms in Florenz.
57	131	Gruppe der Carità des Quercia in Siena
58	132	Antike Gemme.
59	134	Antike Gruppe des Ganymed mit dem Adler in Neapel.
60	145	Stuckverzierung im Kolosseum, nach Zeichnung.
61	146	Stuckverzierung im Kolosseum, nach Zeichnung.
62	146	Stuckverzierung im Kolosseum, nach Zeichnung.
63	148	Pompejanische Malerei.
64, 65	149, 150	Teile von Decken des Goldenen Hauses.
66	151	Teil einer Stuckdecke der Hadriansvilla
67	153	Zeichnung von Giovanni da Udine.
68	154	Zeichnung von Giovanni da Udine.
69	154	Zeichnung von Giovanni da Udine
70	156	Zeichnung in den Uffizien.
71	156	Teil einer Decke des Goldenen Hauses.
72	157	Skizzen nach Malereien aus dem Goldenen Hause.

Nummer	Seite	
73	158	Malerei aus dem Goldenen Hause.
74	159	Loggienpfeiler nach Volpato.
75	161	Zeichnung des Giovanni da Udine.
76	161	Teil einer Stuckdecke der Hadriansvilla.
77	162	Zeichnung des Giovanni da Udine.
78, 79	163, 164	Skizzen nach Malereien des Goldenen Hauses.
80	165	Malerei aus Pompei.
81, 82, 83	165—167	Malerei in der Engelsburg.
84	168	Zeichnungen des Giovanni da Udine.
85	169	Teil einer Decke des Goldenen Hauses.
86, 87	169	Teile von Loggienpfeilern nach Volpato.
88	170	Zeichnungen aus dem Goldenen Hause.
89	171	Teil einer Decke des Goldenen Hauses.
90	172	Pompejanische Malerei.
91, 92	173, 176	Teile von Loggienpfeilern nach Volpato.
93	177	Grabädikula im Vatikan, Galleria lapidaria
94	178	Loggienpfeiler nach Volpato.
95	179	Teil eines Loggienpfeilers nach Volpato.

Nummer	Seite	
96	179	Teil einer Decke des Goldenen Hauses.
97	180	Teil eines Loggienpfeilers nach Volpato.
98	181	Pompejanische Malerei.
99—102	182—184	Teile von Loggienpfeilern nach Volpato.
103	184	Malerei im Goldenen Hause.
104	185	Teil eines Loggienpfeilers nach Volpato.
105, 106	189	Pompejanische Malereien.
107—109	190—191	Teile von Loggienpfeilern nach Volpato.
110	191	Malerei aus Pompei.
111	193	Loggienpfeiler nach Volpato.
112—114	194, 195	Zeichnungen des Giovanni da Udine.
115, 116	197, 198	Teile von Arkadenwölbungen nach Volpato.
117	199	Holztäfelung im Cambio von Perugia
118	199	Malerei im Goldenen Hause.
119—121	200—201	Teile von Arkadenwölbungen nach Volpato.
122	202	Teil des Loggienfußbodens nach Tesorone.
123, 125	211, 212	Nach Landon.
124	211	Nach Marco Dente.

Nummer	Seite	
126	213	Nach Landon
127	213	Nach Zeichnung bei Ehlers.
128—130	214, 215	Nach Landon.
131	215	Nach Zeichnung bei Ehlers
132	216	Nach Marco Dente.
133, 134	217	Nach Landon.
135	217	Nach Zeichnung bei Ehlers.
136, 137	218, 219	Nach Landon
138	219	Nach Zeichnung bei Ehlers.
139	220	Nach Landon.
140	220	Nach Zeichnung bei Ehlers.
141	221	Nach Landon.
142	221	Antike Gemme.
143	223	Pompejanische Malerei (Vettierhaus).
144	225	Malerei im Goldenen Hause.
145	225	Gemalte Stuckdecke im Goldenen Hause.
146	226	Antiker Fußboden (?) nach Zeichnung.
147	229	Nach Landon.

C. Lichtdrucktafeln

1) für die Baugeschichte des Vatikans.

Tafeln	Text	
I	22	Vatikanischer Palast, vom Petersplatze aus gesehen. Zeichnung von Francesco Panini. Nr. 5. Stich von Polanzani.
II	22, 23, 31, 35	Vatikanischer Palast: 1) Erdgeschoßplan mit dem alten, gewundenen Aufgang nach dem Cortile di San Damaso [aus Letarouilly, Vat. I^{e}, Tafel 3]; 2) Gesamtlageplan: Petersplatz, St. Peterskirche und Vatikan [aus Letarouilly, Vat. I^{e}, Taf. 2].
III	23, 50, 52	Vatikanischer Palast: 1) Blick aus dem Luftschiff auf Peterskirche und vatikanischen Palast. Geschenk des Herrn Cav. Avv. Carlo Abeniacar in Rom; 2) Teil des großen Romplanes von Nolli, 1748.
IV	23	1) Der vatikanische Palast, vom Dach der Peterskirche gesehen; 2) Die vatikanischen Gärten mit der Villa Pia, dem Kasino Pius des IV. Im Hintergrunde der Monte Mario.
V	23, 31, 32, 36	Vatikanischer Palast: 1) Alte Peterskirche und Vatikan, von Hendrick van Eleef, 1550; 2) Alte Peterskirche und Vatikan [aus Letarouilly, Vat. $I^{a\,b}$]; 3) Alte Peterskirche, Rekonstruktion von H. W. Brewer; 4) Umlegung des Obelisken, von Natal. Bonifacio de Sebenicco, 1586; 5) Ausführung von Bild Nr. 3, veröffentlicht in »The Builder, London, Vol. LXII, Januar 1892«.
VI	24, 31, 34	Vatikanischer Palast: 1) Teil eines Romplanes um 1570, Urheber? (vergl. Band II, Tafel XXXIX^{2}); 2) Teile vom Mantuaner Romplane, 1490; 3) Teil vom Romplane Faldas, 1697; 4) Teil vom Nürnberger Romplane (Schedel), 1493.
VII	24, 29, 30, 31	Vatikanischer Palast: 1) Teil vom Romplane Ligorios, 1570; 2) Teil vom Romplane Bufalinis (verkl. von Nolli, 1755); 3) Teil eines Romplanes vor 1565, Urheber?; 4) Teil vom Romplane Dosios, 1561; 5) Teil eines Romplanes um 1557, Urheber? (vergl Band II, Tafel XXXVII^{4}, von Sebastian del Re); 6) Teil eines Romplanes vor 1655, Urheber?

Tafeln	Text	
VIII	24, 34	Vatikanischer Palast: 1) Teil eines Romplanes nach 1565, Urheber?; 2) Teil vom Romplane Pinardos, 1555; 3) Teil vom kleinen Romplane Tempestas, 1606; 4) Teil eines Romplanes vor 1655, Urheber?
IX	24, 30, 34, 35, 36, 39, 40, 51	Panorama der Stadt Rom mit dem vatikanischen Palast im Vordergrunde. Gemälde von einem niederländischen Künstler aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh. Nr. 982 der Kaiserlichen Galerie in Wien.
X	25, 39, 53	Vatikanischer Palast: 1) Cortile del Belvedere, von Giov. Ant. Dosio, etwa 1550; Nr. 2559 der Uffiziensammlung. 2) Cortile del Belvedere, Ostflügel; Zeichnung von Antonio da Sangallo il giovane; Nr. 1408 der Uffiziensammlung. 3) Architektursystem vom Cortile del Belvedere; Urheber? Nr. 1735 der Uffiziensammlung.
XI	25, 39, 40	Vatikanischer Palast: 1) Cortile del Belvedere. Von Claudio Duchet, 1579; Original von Lafreri, 1565; 2) Torneo di Belvedere per le Nozze Altemps-Borromeo, gezeichnet mit dem Monogramm (H.) C. B. 1565.
XII	25, 26, 39, 40, 51	Vatikanischer Palast: 1) Cortile del Belvedere, nach Bramantes Plänen; 2) Verbindungsbalkon im Cortile del Papagallo; 3) Nr. 2700 der Handzeichnungen in den Uffizien, von einem Unbekannten des XVII. Jahrh.; 4) Letarouillys Aufnahme der Bramanteschen Treppe an der Villa Belvedere.
XIII	27, 51	Vatikanischer Palast: 1) Cortile del Belvedere von Jacobus Laurus, 1628; 2) Entwurf zum Portalturm von Ferrabosco [aus Letarouilly, Vat. $I^{p.\,p.}$, Tafel 2]; 3) Cortile del Belvedere von Gius. Tib. Vergelli, 1690; 4) Cortile della Biblioteca [aus Letarouilly, Vat. $I^{c.\,b}$, Tafel 14]; 5) Entwurf des Gesamtlageplanes von Ferrabosco; 6) Vatikan, II. Obergeschoß [aus Letarouilly, Vat. I_{e}, Tafel 7].

Tafeln	Text	
XIV	27, 51	Vatikanischer Palast: 1) Handzeichnung von Antonio da Sangallo il giovane, Nr. 1355 der Uffiziensammlung; 2) Handzeichnung von Antonio da Sangallo il giovane, Hälfte von Nr. 787 der Uffiziensammlung; 3) Handzeichnung von Antonio da Sangallo il giovane, Nr. 287 der Uffiziensammlung.
XV	27, 30, 32, 33, 34, 39, 52	Vatikanischer Palast: 1) Cortile del Belvedere, Rekonstruktion nach Bramantes Plänen [aus Letarouilly, Vat. $I^{c.\,b}$, Tafel 1]; 2) Teil vom Romplane Bufalinis, 1551; 3) Cortile del Belvedere mit Benutzung der Handzeichnung von Tafel XIV^{1}; 4) Vatikan, I. Obergeschoß [aus Letarouilly, Vat. $II^{p.\,p}$, Taf. 13]; 5) Alte Peterskirche [a. Letarouilly, Vat. $I^{a.\,b.}$, Taf. 4].
XVI	27, 30, 51	Vatikanischer Palast: 1) Vatikan, erhöhtes Erdgeschoß [aus Letarouilly, Vat I^{e}, Tafel 4]; 2) Alte Peterskirche und Vatikan [aus Letarouilly, Vat. I^{p}, Tafel 1]; 3) Cortile del Belvedere nach Bramantes Plänen [aus Letarouilly, Vat. I^{p}, Taf. 1 u.]; 4) Vatikan, I. Obergeschoß [aus Letarouilly, Vat. I^{e}, Tafel 6].
XVII	27, 51	Vatikanischer Palast: 1) Cortile del Belvedere [aus Letarouilly, Vat. $I^{c\,b}$, Tafel 11]; 2) Cortile di San Damaso [aus Letarouilly, Vat. II, Tafel 2].
XVIII	32, 34, 51	Vatikanischer Palast: Cortile del Belvedere: 1) Alte Architekturteile an der Innenseite; 2) Außenseite des östlichen Langflügels. 3) Cortile del Maresciallo: Westhallen mit dem Portal von Pius II. 4) Cortile del Papagallo: Südhallen.
XIX	36	Vatikanischer Palast: Cortile della Sentinella: 1) Stützpfeiler der Sixtinischen Kapelle. Cortile del Portoncino di Ferro: 2) Treppenhaustür des Borgiabaues; 3) Stützmauern der Sixtinischen Kapelle.
XX	34, 40, 52	Vatikanischer Palast: 1) Cortile del Triangolo o de' Falegnami, alter Teil; 2) Erdgeschoß des Borgiabaues am Cortile del Papagallo, erbaut unter Sixtus IV.; 3) Tür in der Abfahrtsrampe

Tafeln	Text	
		des westlichen Langflügels vom Cortile del Belvedere (Turnierhof), Pius IV. (Medici) 1559—1565; 4) Kranzgesims der Villa Belvedere mit dem Wappen Innozenz des VIII.; 5) Schriftplatte am westlichen Langflügel des Cortile del Belvedere.
XXI	31, 43	Vatikanischer Palast: 1) Vierte Ordnung der Bramanteschen Treppe (Tafel XII[4]) an der Villa Belvedere; 2) Gewölbestütze des Erdgeschoßsaales am Cortile del Portoncino di Ferro; 3) Gewölbe- und Wandschmuck in Raffaels Treppenhaus.
XXII	40, 52	Vatikanischer Palast: 1) Außenseite des Bramanteschen Ostflügels vom Cortile del Belvedere; 2) Äußeres Tor des Ostflügels, mittlerer Zugang zum ehemaligen Turnierhofe.
XXIII	52	Vatikanischer Palast: Cortile del Belvedere; Zeichnung von Francesco Panini. Nr. 13. Stich von Montagh.
XXIV	52	Vatikanischer Palast: 1) Cortile del Belvedere, gegen den Bibliothekflügel gesehen; 2) Cortile del Belvedere, gegen den Borgiabau gesehen.
XXV	52	Vatikanischer Palast: Cortile della Biblioteca: 1) Der mittlere Teil des westlichen Langflügels; 2) Die alte Bramantesche Freitreppe.
XXVI	39, 52	Vatikanischer Palast: Giardino della Pigna, Zeichnung von Francesco Panini. Nr. 15. Stich von Ceccarini.
XXVII	40, 51, 52	Vatikanischer Palast: 1) Giardino della Pigna, Blick auf den östlichen Flügel; 2) Cortile del Belvedere, desgleichen.
XXVIII	52	Vatikanischer Palast: 1) Giardino della Pigna, Blick gen Norden auf den großen Nischenflügel; 2) Giardino della Pigna, Nischenfreitreppe mit dem antiken, bronzenen, vergoldeten Pinienzapfen.
XXIX	45, 48, 49	Vatikanischer Palast: Cortile di San Damaso: 1) Erd- und I. Obergeschoß von Bramante, II. und III. Obergeschoß von Raffael jüngerer Anbau unter Gregor XIII.; 2) Loggiensystem, Zeichnung vom Verfasser.
XXX	45, 48, 49, 50	Vatikanischer Palast: Cortile di San Damaso: 1) Raffaels Loggien im II. Obergeschosse; 2) Loggien des I. Obergeschosses, von Giovanni da Udine ausgemalt.
LXXXI	22	Vatikanischer Palast: Gesamtlageplan. Vom Verfasser, 1911.

2) und 3) für die gesamte Dekoration der Loggien und des Badezimmers.

Tafeln	Text H. / A.	Text W.	
XXXI	43 ff.; 60 ff.	144 ff.	Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien. Vom Verfasser. Vergl. damit den Grundriß auf der Mappendecke.
	H.		
XXXII	43, 48	—	Vatikanischer Palast: 1) Bramantes Loggien im I. Obergeschoß; 2) Bramantes östlicher Langflügel, I. Obergeschoß.
XXXIII	44, 50	201	Vatikanischer Palast: 1) Loggienquerflügel, II. Obergeschoß, unter Gregor XIII erbaut; 2) Raffaels Loggien, II. Obergeschoß.
XXXIV	43, 44, 45	151, 195	Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1) Blick gegen Süden; 2) Blick gegen Norden.
XXXV	43, 44	196	Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1) Arkadenwölbung IX; 2) Arkadenwölbung III.
XXXVI	44		Vatikanischer Palast: 1) Bramantes Loggien, I. Obergeschoß [aus Letarouilly, Vat. II[1], Tafel 3]; 2) Raffaels Loggien, II. Obergeschoß [aus Letarouilly, Vat. II[1], Tafel 7].
XXXVII	43	—	Vatikanischer Palast: 1) Arkade IV des Ostflügels, II. Obergeschoß; 2) Arkade III des Ostflügels, II. Obergeschoß.
XXXVIII	44	152, 179	Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1) VIII f.; 2) VII d.
XXXIX	44	175	Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1) V d.; 2) VIII f.
XL		196	Vatikanischer Palast: Tür im Querflügel, gegenüber dem Eingange zu Raffaels Loggien, vor der Arkade XIII.
XLI	46	196	Vatikanischer Palast: 1) Stanza dell' Incendio, Tür zur Torre Borgia (Westseite); 2) Stanza dell'Incendio, äußere Balkontür (Westseite); 3) Stanza dell'Incendio, innere Tür gegen Nordost.
XLII		196	Vatikanischer Palast (vergleiche XLI): 1) Stanza dell'Incendio, die linke, größere, untere Füllung der Tür gegen Nordost; 2) Stanza dell'Incendio, die rechte, größere, untere Füllung der äußeren Balkontür.
	A.		
XLIII	60, 62, 70	195	Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1) Ia.; 2) Iq.; 3) Ic.
XLIV	61, 71, 75	155, 187	Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1) Ib.; 2) Iu.; 3) Ir.; 4) Ip.

Tafeln	Text A.	Text W.	
XLV	64, 66, 67, 71, 78	155, 165	Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1) Id., Ii.; 2) Ik., Is., IId.
XLVI	65, 66, 68, 69, 70	—	Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1) Io., Ie.; 2) If., Ig.; 3) Ih., Il.; 4) Im., In.
XLVII	73, 77, 79, 81, 84	166	Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1) It., 2) IIb.; 3) IIe., IIo., IIId.
XLVIII	76, 78, 83, 86	166, 187	Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1) IIc.; 2) IIa; 3) IIq.; 4) IIIh.
XLIX	79, 80	—	Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1) IIh., IIg.; 2) IIf., IIn.; 3) IIk, IIi.; 4) IIm., IIl.
L	79, 82, 84, 85, 90	171	Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1) IIp.; 2) IIIb.; 3) IIIe, IIIf., IVd.
LI	84, 87, 90	187	Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1) IIIc.; 2) IIIa.; 3) IVc.; 4) IVa.
LII	85, 89, 92	172	Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1) IIIg.; 2) IVb.; 3) IVe., IVo.
LIII	90, 91		Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1) IVh., IVg.; 2) IVk., IVi; 3) IVf., IVn.; 4) IVm., IVl.
LIV	92, 94, 97	173	Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1) IVp.; 2) Vb.; 3) Vd., VId.
LV	93, 94, 96	172, 188	Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1) Vc.; 2) Va.; 3) IVq.; 4) Vf.
LVI	95, 97, 98	177	Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1) Ve.; 2) VIb.; 3) VIe., VIf.
LVII	96, 97, 102	190	Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1) VIc.; 2) VIa.; 3) VIIc.; 4) VIIa.
LVIII	99, 100, 102, 103, 106	178	Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1) VIg.; 2) VIIb.; 3) VIId., VIIId.
LIX	100, 104, 106	177, 191	Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1) VIh.; 2) VIIf.; 3) VIIIc.; 4) VIIIa.
LX	100, 104, 106, 107	172, 183	Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1) VIIe.; 2) VIIIb.; 3) VIIIe., VIIIf.
LXI	108, 111, 116	183	Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1) VIIIg.; 2) IXb.; 3) IXd, Xd.
LXII	108, 109, 112, 117	172, 192	Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1) IXc.; 2) IXa.; 3) VIIIh.; 4) IXf.
LXIII	111, 114, 118, 122	185	Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1) IXe.; 2) Xb.; 3) Xe., Xg., XId.
LXIV	113, 115, 120, 121	192	Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien 1) Xc.; 2) Xa.; 3) XIc.; 4) XIa.

Tafeln	Text A.	Text W.	
LXV	118, 119, 121		Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1. Xh.; 2) XIb; 3) Xf.
LXVI	123		Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1) XIl., XIf; 2) XIg., XIm.; 3) XIn., XIh.; 4) XIi., XIk.
LXVII	122, 124, 126	185, 192	Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1) XIe., XIo., XIIc.; 2) XIp.
LXVIII	120, 125, 126	185, 192	Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1) Xi.; 2) XIq.; 3) XIIc.; 4) XIIa.
LXIX	127, 128		Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1) XIIo., XIIg.; 2) XIIh., XIIi.; 3) XIIk., XIIl.; 4) XIIm., XIIn.
LXX	126, 128, 131, 133	160	Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1) XIIe, XIIp., XIIId.; 2) XIIb.; 3) XIIIe, XIIIp.
LXXI	126, 128, 130		Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1) XIIq.; 2) XIIIb.; 3) XIIf.
LXXII	129, 130, 131, 135	160, 192	Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1) XIIIc; 2) XIIIa.; 3) XIIr.; 4) XIIIr.
LXXIII	133		Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1) XIIIo., XIIIg.; 2) XIIIh., XIIIi.; 3) XIIIk, XIIIl.; 4) XIIIm., XIIIn.
LXXIV	132, 134, 135	195	Vatikanischer Palast: Raffaels Loggien: 1) XIIIf.; 2) XIIIq; 3) XIIIs.
LXXV	H	204	Vatikanischer Palast: Badezimmer Bibbienas; Uraufnahme vom Verfasser, 1910.
LXXVI	49	207	Vatikanischer Palast: Badezimmer Bibbienas: 1) Lünette der Ostwand; 2) Lünette der Nordwand.
LXXVII		207	Vatikanischer Palast: Badezimmer Bibbienas: 1) Südwestecke; 2) Nordwestecke.
LXXVIII	—	207	Vatikanischer Palast: Badezimmer Bibbienas: 1) Decke. Obere Wandbilder: 2) Westwand, links; 3) Nordwand, links.
LXXIX		211 ff.	Vatikanischer Palast: Badezimmer Bibbienas: Obere Wandbilder: 1) Ostwand, links; 2) Ostwand, rechts; 3) Südwand, links; 4) Südwand, rechts.
LXXX		211 ff.	Vatikanischer Palast: Badezimmer Bibbienas: Untere Wandbilder: 1) Nordwand, links; 2) Westwand, rechts; 3) Südwand, rechts; 4) Ostwand, rechts.

Einleitung.

Der Ausbau und die Schmückung des vatikanischen Palastes zieht sich durch alle Jahrhunderte seit seiner Begründung bis auf unsere Tage. An der Hand alter Rompläne will ich einen kurzen Überblick über die bauliche Entwicklung den Betrachtungen vorausschicken, die den Anteil Raffaels am Baue behandeln. Die Hauptzüge des zwanzig Höfe umfassenden, mächtigen Gebäudeblockes werden erklärt werden, vor allem aber die Teile, welche für unsere Absichten besonderen Wert haben. Da die hierauf bezüglichen Pläne bis zum Jahre 1449 zurückreichen, genügen sie, um den Zustand vor Bramante und Raffael festzustellen. Dieser wird vornehmlich durch die Datierungen am Werke selbst bestätigt, denn alle Bauteile und Veränderungen sind mit den betreffenden päpstlichen Wappen gezeichnet. Wir sind allein auf solche Hinweise, sowie auf literarische Berichte für die in Rede stehende Zeit angewiesen, da ausführlichere Planzeichnungen und Schaubilder uns nur in ganz geringer Zahl überliefert sind. Das vatikanische Archiv allerdings dürfte für eine eingehendere Baubeschreibung, die hier nicht in Frage steht und deshalb gar nicht angestrebt ist, keinesfalls zu umgehen sein. Zur Verdeutlichung des Ganzen sind Abbildungen vom jetzigen Bestande des vatikanischen Palastes beigegeben worden.

Dieser Überblick wird die Großartigkeit der Bauideen Bramantes unter Julius II. und die Ausschmückung des Palastes durch Raffael unter Leo X. in das gebührende Licht zu stellen haben. Das, was an baulichen Perspektiven sich auf den Monumentalbildern der Stanzen Raffaels findet, ist für die Entwicklung unseres Meisters als Architekt besonders wertvoll und bereits bei seinem Werdegange, Band II, in ausführlicher Weise erörtert worden. Ebensowenig kommen hier im IV. Band die zweiundfünfzig biblischen Bilder in den Gewölbekappen der Loggien Raffaels in Betracht, da sie außerhalb des rein Dekorativen stehen, das hier bewertet werden soll. Lediglich der Schmuck, der sich über die Gewölbezwickel, Gurtbogen, Pfeiler und Wandflächen hinzieht, erfährt durch die Herren Prof. Dr. Amelung und Dr. Weege eine besondere Würdigung. Es soll gezeigt werden, inwieweit Raffael die Antike für die Ausschmückung heranzog und wie er in diesem einzigartigen Werke der Loggien es verstanden hat, so Mannigfaltiges schön zu vereinen.

Das Interesse der gebildeten Welt an diesem reichen Schmuck der dreizehn Arkaden im zweiten Obergeschosse des Loggienbaues hat sich immer wach erhalten; darum erschien eine ausführliche Behandlung nach allen Richtungen gerechtfertigt.

Zu beachten:

Die römischen Zahlen rechts vom Texte bezeichnen die Tafelnummern.

Vorbemerkungen

zu den Tafeln I bis XVII und dem Gesamtlageplane.

Der Gesamtlageplan soll dem Leser eine Übersicht über die Baumassen des vatikanischen Palastes geben, soweit sie für unsere Zwecke in Betracht kommen. Es ist kein technischer Plan, da er ohne Rücksicht auf die Höhenverhältnisse gewissermaßen nur die Aufsicht auf die Grundrißflächen der Baukörper zeigt und lediglich die Gliederung um die Höfe und die Haupttreppenhäuser aufweist. Die Durchfahrten von Hof zu Hof sind punktiert worden. Die für die Abhandlung wichtigen Haupthöfe haben Buchstaben erhalten, die zur Linken des Textes wiederkehren, so daß man sich leicht zurechtfinden kann.

Dem genialen Architektur- und Landschaftszeichner Francesco Panini verdanken wir die auf der Tafel I wiedergegebene Ansicht der Peterskirche und des vatikanischen Palastes. Besonders erstere erscheint schon hier so wie heute. Der Raffaelsche Loggienbau tritt noch unverglast auf dem Stiche hervor. Nur sechzig Jahre lang nach Raffael war er die Hauptfassade des vatikanischen Palastes gegen die Stadt. Dann wurde er zu einer Hoffront. Der mächtige würfelförmige Wohnpalast von Sixtus V. bildet seit 1587 die dritte Seite des Cortile di San Damaso. Er verdeckt auf diesem Bilde die zweite Seite, den Querflügel von Gregor XIII., bis auf drei Achsen.

Tafel II^{1} zeigt einen Grundriß des ganzen vatikanischen Palastes nach Letarouilly in Höhe des Erdgeschosses. Man kann darin die Verbindungen der Höfe, die im Gesamtübersichtsplane angedeutet sind, noch genauer verfolgen. Dieser Plan gibt auch den alten Zustand des Cortile di San Damaso, bevor die niedrigere vierte Hofseite Mitte des 19. Jahrhunderts im rechten Winkel ausgebaut und das prächtige marmorne Treppenhaus in diesem neuen Flügel von Pius IX. 1860 vollendet wurde. Siehe die Nebenfigur unten rechts.

Tafel II^{2} bringt den Vatikangrundriß mit der Peterskirche und der näheren Umgebung, die den Zusammenhang von Kirche und Palast mit den anschließenden vatikanischen Gärten erkennen läßt.

Auf Tafel III^{1} haben wir eine Übersicht vom gegenwärtigen Bestande aus der Vogelschau. Sie ist nach einer neuzeitlichen Luftschiffaufnahme angefertigt. Tafel III^{2} gibt den Lageplan von Nolli, dessen Entstehungszeit einhundertsechzig Jahre zurückliegt, so daß man leicht die aus der letzten Zeit stammenden Änderungen, vor allem die gewaltige Erweiterung der Vorstadt gegen Norden, verfolgen kann, wie sie Tafel IV^{1} wiedergibt, während Tafel IV^{2} besonders den östlichen Teil der vatikanischen Gärten, deren Aufteilungen und Baulichkeiten, darlegt, die in der Hauptsache noch immer sind wie um 1750.

Tafel V$^{1 \text{ und } 2}$ stellen Ansichten vom alten St. Peter mit dem Vatikan dar, die ebenso wie die etwa aus dem Jahre 1535 stammende Heemskercksche Skizze auf Seite 41 uns den Anblick der Baugruppen von der Stadtseite her, aber mehr von oben gesehen, gewähren. Bilder $^{3 \text{ und } 5}$ derselben Tafel sind nur akademische Rekonstruktionen des ehemaligen Zustandes von 1450. Auf V^{4} jedoch können wir im obersten Teile den Raffaelschen Loggienflügel von der Hinterseite erkennen. Das Bild veranschaulicht die Niederlegung des Obelisken im Jahre 1586. Es bezeugt uns zugleich, daß das oberste Geschoß des erwähnten Bauteiles auch noch nach Raffaels und Antonio da Sangallos Zeiten wesentliche Umgestaltungen erlitten hat.

Von einigen alten Romplänen, die dem Leser bereits aus dem Bande II bekannt sind, füge ich vergrößerte Ausschnitte bei, um die Bauanlagen des vatikanischen Palastes und seiner Umgebung, das Entstehen des Ganzen von allen Seiten und zu den verschiedensten Zeiten zu veranschaulichen. Es sind das vierzehn Pläne auf den folgenden drei Tafeln VI bis VIII.

Der Seite 26 stehende Lafreriplan[1]) aus dem Jahre 1577 zeigt eine perspektivische Aufsicht, von Nordosten gesehen, in erfreulich genauer Durchführung, so daß wir einen klaren Überblick gewinnen von dem Zustand vor dem Entstehen des Langschiffes vom neuen St. Peter. Besonders die vorderen Teile der alten Peterskirche, vor allem ihr großer Vorhof und die ihn bildenden Gebäudeflügel, sowie die Erweiterungsbauten des Vatikans treten deutlich in die Erscheinung. Der Cortile di San Damaso hat hier erst zwei seiner Fronten.

Tafel IX läßt den Bestand des vatikanischen Palastes aus der 2. Hälfte des XVI. Jahrh. erkennen. Wir sehen hier die noch ganz unfertige Gesamtbauanlage. Dieses Gemälde führt uns in den ehemaligen Statuenhof des Belvedere und in die unteren Binnenhöfe. Auch läßt es im Vordergrunde unsere Augen über die gärtnerischen Anlagen schweifen. Im Hintergrunde haben wir die ewige Roma, in der Ferne den Kranz der Berge.

[1]) Herrn P. Fr. Ehrle, ehem. Präfekten der Vatikanbibliothek, zolle ich nochmals meinen Dank für die Erlaubnis zur Wiedergabe dieses Planes.

Durch Dosios Bild auf Tafel X[1] erkennen wir klar die von Bramante seinerzeit geplante Anlage nach dem Belvedere zu. Die Gestaltung der Treppenzüge ist deutlich sichtbar. Dieses Blatt bietet so eine gute Ergänzung zum vorhergehenden. Während dort der Nischenbau im Obergeschosse noch nicht ausgebildet war, tritt er hier in seiner späteren Gestalt, aber noch ohne Aufsatz, in die Erscheinung. Tafel X[2 und 3] geben die Architektur der östlichen Langseite vom Turnierhofe. Nummer 2 ist eine Bauzeichnung des Antonio da Sangallo il giovane.

Tafel XI[1] zeigt uns die große Bramantesche Anlage, von Osten gesehen, nach ihrer Vollendung gegen das Jahr 1579. Das Wehrhafte dieser Seite tritt da recht merkbar hervor. Tafel XI[2] liefert ein anschauliches Bild von dem Turnierhofe, nachdem er seinem Zwecke dienstbar gemacht war. Hier läßt sich die so günstige Wirkung des ehedem vorhandenen segmentförmigen Stufenabschlusses nach Süden vorzüglich beobachten. Auf Tafel XII[1] ist wieder ein Turnier, mehr in malerischer Auffassung, dargestellt. Du Perac hat 1565 das Blatt gezeichnet. Es läßt die stattliche Anlage in ihrer vollen Längsausdehnung sehen. Nach Vasari hatte Julius II. den Gedanken gefaßt, dem Raume zwischen Belvedere und Palast die Form eines rechteckigen Theaters zu geben, einmal um das kleine Tal zwischen ihnen zu umschließen und nutzbar zu machen, zum anderen um in »offenen Hallen« von der Sommerwohnung nach dem Palast und von dort zurückgehen zu können. »Bramante, der in solchen Dingen viel Urteil und Erfindungsgabe besaß«, begann dann den großen Hof, dessen Länge über 300 m beträgt. Er zerfällt in einen oberen, mittleren und unteren Teil, wie die bereits vorgeführten Pläne erkennen lassen.

Dieser allgemeine Überblick wird geeignet sein, auf das im Texte Gesagte vorzubereiten. —

Die Nummern 2 bis 4 von Tafel XII enthalten bauliche Einzelheiten. XII[2] bringt uns die Balkonkonsolen

1. Teil des Romplanes von Lafreri, 1577.

aus dem Cortile del Papagallo in Formen der Frührenaissance. Vergl. Handzeichnung Bd. III, Taf. XXII[2]. — XII[3 und 4] stellen die Bramantesche prächtige Rundtreppe am Belvedere dar, eine Meisterleistung in architektonischer Beziehung, wenn sie auch in der Idee nicht neu ist, wie schon Vasari im »Leben des Niccolò Pisano« erwähnt.

Tafel XIII[1] enthält bereits eine Teilung der langen Anlage durch den Querflügel der Bibliothek, XIII[2] einen Vorschlag von Ferrabosco für den Schmuck des Haupteingangs zum Palast durch einen Turm. XIII[3] läßt uns eine Loggienreihe über dem Borgiabau erschauen, die jetzt nicht mehr vorhanden ist. XIII[4] führt im Grundriß beide Querflügel — Bibliothek und Braccio nuovo — vor Augen, XIII[5] den Lageplan für den Ferraboscoschen Entwurf, XIII[6] den Grundriß des zweiten Obergeschosses vom Palaste, nach dem Bestande aus der Mitte des 19. Jahrhunderts von Letarouilly.

XIV[1 und 3] sind Versuche Antonio da Sangallos für die Gestaltung des Turnierhofes mit seinen Anschlüssen, XIV[2] ist eine Vorarbeit zur Umgestaltung eines Saales.

XV[1] gibt eine akademische Studie Letarouillys zum Vorschlag Bramantes, unter Einverleibung jüngerer Bauteile. Oben ein Schnitt durch die Längsachse. Dieser Plan läßt übersichtlich die Idee der Bramanteschen Anlage erkennen. XV[2] ist ein Teil vom großen Grundplane Bufalinis, XV[3] eine weitere Studie der Gesamtanlage. Auf XV[4] haben wir von Letarouilly den Teil des I. Obergeschoßplanes vom vatikanischen Palaste, der für unsere baugeschichtlichen Erörterungen in Betracht kommt. Darauf zeigt uns Tafel XV[5] Letarouillys Bild vom alten St. Peter mit dem Palast, dessen Einzelheiten jedoch nicht in allem ganz dem damaligen Zustande entsprechen dürften.

XVI[1] weist den erhöhten Erdgeschoßgrundriß nach der Stadtseite zu erweitert auf, XVI[2 und 3] noch einmal den alten Bestand — 2 vor, 3 nach der Bramanteschen Verbindung von Belvedere und Palast, XVI[4] den ganzen Grundplan vom heutigen I. Obergeschosse gegen Süden.

XVII[1] bringt einen Aufriß von der alten und neuen Architektur des Turnierhofes und die nachträglich notwendig gewordenen Mauerverstärkungen, XVII[2] die Architektur aller drei Obergeschosse des S. Damasohofes, deren unteres Bramante, die beiden oberen unser Meister errichtet hat. — Die Aufnahmen sind von Letarouilly.

Abriß der Baugeschichte des Vatikans.

A. Zeit bis zum Jahre 1500.

In der Senkung zwischen Mons Vaticanus und Mons Janiculus lag im Altertume der Circus Neronis. In christlicher Zeit entstand an dessen Nordseite über dem Grabe des Apostels Petrus ein Gotteshaus. Es war von Kaiser Konstantin dem Großen auf Bitten des Papstes Silvester I. (314—335) errichtet worden und ward eine von den Hauptkirchen Roms, zu denen die christlichen Pilger aus allen Ländern kamen. Diese alte Basilica Sancti Petri zog in den folgenden Jahrhunderten unzählige Scharen von Wallfahrern an. So entfaltete sich um sie ein reges Leben, das Anlaß bot, nicht nur zur Errichtung von Kapellen und Klöstern, sondern auch von Herbergen aller Nationen, an die sich naturgemäß noch Behausungen für Händler und Handwerker reihten. Im Laufe der Zeiten entstand daher ein belebter Stadtteil zwischen der Grabeskirche des Apostels und der östlich davon gelegenen Engelsburg, dem Grabmal des Kaisers Hadrianus (117—138), das schon 139 n. Chr. vollendet war. Jene fünfschiffige Basilika und der stattliche Säulenvorhof, die beide mehrfach erweitert wurden, sind der Schauplatz mancher eindrucksvollen Zeremonie gewesen, welche die Macht der Kirchenfürsten bekundete. Die bedeutsamste ist wohl die Krönung Karls des Großen am Weihnachtstage des Jahres 800 gewesen. Einige Jahrzehnte darauf ward das Bedürfnis empfunden, den so entstandenen und stark entwickelten »Borgo« (Vorstadt) durch Wehrmauern gegen feindliche Angriffe zu sichern. Leo IV. (847—855) erbaute nach dem verheerenden, von Raffael in den Stanzen dargestellten Brande zum Schutze gegen die Sarazenen eine 40 Fuß hohe Befestigung, Murus Papae Leonis IV. genannt, die, von der Mitte des Kastells Sant'Angelo

ausgehend, ungefähr in Gestalt eines schmalen Rechtecks diesen Stadtteil und die alte Peterskirche bis auf den vatikanischen Hügel umschloß. So wurde um 850 die Civitas Leonina umgrenzt. (VII[2]) Dann folgten einige Jahrhunderte unaufhörlicher Unruhen und Kämpfe, welche die Bedeutung Roms stark sinken ließen.

Schon zeitig waren Wohn- und Amtsräume für hohe und höchste geistliche Würdenträger in unmittelbarer Nähe der Basilica Constantiniana S. Petri, wie sie in der Roma vetus benannt war, entstanden. Die erste Anlage des dortigen Palastes soll auf Papst Symmachus (498—514) zurückgehen. Der Name dieses Amtshauses leitet sich von Campus oder Ager Vaticanus her. Wenn auch seit Konstantin der Wohnsitz der Päpste im alten Lateranpalaste[2]) gewesen war, so ist doch wohl anzunehmen, daß während der Hauptfeste in der Peterskirche der Palazzo Vaticano von ihnen benutzt wurde. Dann folgte ihr Aufenthalt in Avignon von 1309 bis 1377. Während dieser Zeit sank die Bedeutung der Tiberstadt auf den tiefsten Stand. Der vatikanische Palast verfiel, wenn auch Vizelegaten dort ihren Wohnsitz hatten. Erst mit der Rückkehr Gregors XI. brach für Rom wieder eine bessere Zeit an. Als dann nach Beendigung der Kirchenspaltung 1417 eine Menge frommer Schenkungen und reiche Ablaßgelder dem Papste zuflossen, wuchs das Ansehen und die Macht der ewigen Stadt. So war es natürlich, daß sich eine Erweiterung des vatikanischen Palastes, der seit

[2]) Kaiser Konstantin schenkte den Palast der Laterani den Päpsten, die im Mittelalter dort ihre Residenz hatten. Zacharias (741—752) erweiterte die Baulichkeiten. Sie wurden durch Brand und Plünderung wiederholt verwüstet.

etwa 1420 die Residenz der Päpste geworden war, wünschenswert machte. Eine Ausbreitung der Baulichkeiten war nur nach dem Norden des vatikanischen Hügels zu möglich. (VII[2]) So ward denn auch dieser Teil in die Umwehrung einbezogen. Martin V. (1417—31), der erste Papst der Frührenaissance, trug Sorge, daß die römischen Kirchen wiederhergestellt wurden. Er erneuerte auch die Apostelkirche S. Petri und den vatikanischen Palast. Eugen IV. (1431—47) setzte die angefangenen Werke fort, und Nikolaus V. (1447—55) ließ vor allem die Mauern Roms instandsetzen und zugleich eine Befestigung um den Vatikan bauen. Diesen wollte er zum größten und schönsten Palast der Erde erheben, während Pius II. wieder der Peterskirche mehr bauliches Interesse zuwandte. Sein Nachfolger Paul II. widmete sich der Ausgestaltung von San Marco; nebenbei ließ er am vatikanischen Palaste Um- und Zubauten ausführen. Erst unter Innozenz VIII. (1484—92) kam um das Jahr 1490 eine größere Erweiterung mit dem Ausbau der Villa auf der nördlichen Höhe des vatikanischen Hügels zustande. Der Romplan vom Jahre 1449, Band II, Tafel XXXVII[1], läßt erkennen, wie sich bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts der Palast ausgebreitet hatte. Stattliche Gebäudeflügel waren nördlich der alten Peterskirche im Zusammenhange mit ihr, doch (XV[5]) abweichend von ihrer Achse von Ost nach West angegliedert worden. In derselben Richtung weiter hatten sich Gartenanlagen und Felder den Abhang hinaufgezogen. Oben auf diesem Hügel erstand das erwähnte Sommerhaus Innozenz des VIII., das Belvedere. (IX) Zwischen diesem und dem vatikanischen Palaste im Tale ist jedoch noch kein organischer Zusammenhang vorhanden.

Das bestätigen uns alle drei Pläne, die wir aus der Zeit vor 1500 besitzen: der Plan von Münster (1449), von Mantua (1490) und von Nürnberg (1493).[3]) VI 2.4 Auf der Tafel V dieses Bandes habe ich den Vatikan mit der Peterskirche in noch anderen Ansichten wiedergegeben, zum Teil in akademischer Umarbeitung. V 8.5

Die mächtige geistige Bewegung des Humanismus, die Liebe zu Kunst und Wissenschaft hatte auch die Päpste ergriffen. Als erster war Martin V. zu nennen. Nikolaus V. wollte diese Bestrebungen in baulichen Werken zum Ausdruck bringen. Er erweiterte 1451 nicht nur die Peterskirche durch einen neuen, stattlichen Chorbau, sondern begann auch nach der Umwehrung den vatikanischen Palast zu erweitern. Kardinäle sollten darin untergebracht werden, ebenso die zahlreichen Ämter der kirchlichen Verwaltung. Seine weitausgreifenden Pläne konnte er in seiner nur achtjährigen Regierung nicht verwirklichen. Von seinen Bauten tritt heute noch besonders der seinen Namen tragende, mächtige Wehrturm, an dem jetzt der Hof der Schweizergarde liegt, hervor, sowie ein Teil der Mauer, mit welcher er den Vatikan umschloß. Daß er bereits (II 1, VI 1, VII 4.5) den Ostflügel am Cortile del Papagallo errichtete, dem (B) Raffael seinen Trakt mit den Loggien vorgliederte, bezeugt uns die Cappella di San Lorenzo, die Nikolaus V. als päpstliche Hauskapelle erbaute und die Fra Angelico da Fiesole mit Fresken 1450—55 schmückte. Anderes, was dieser Papst erbaut, ist zumeist wieder weggerissen, wie einige Hallensäle, oder ganz umgestaltet worden. XXI 2 Seine großen Bauideen aber wurden von mehreren seiner Nachfolger, wiewohl unter vielfachen und wesentlichen Änderungen, weiter verfolgt. Unter diesen ist zunächst Pius II. (1458—64), ein Papst der Renaissance, der sich als Diplomat und Literat auch während seiner Amtsführung bewährte. Der vatikanische Palast bestand um jene Zeit aus mehreren, meist zweigeschossigen, mit

[3]) Vergl. Band II, Seite 74 und 75; Tafel XXXVII I, XXXVI II, III.

mittelalterlichen Türmen begrenzten Bauflügeln und niedrigeren, um Höfe gelagerten Quartieren zu den verschiedensten Zwecken. Das erkennen wir auf den ältesten Plänen. Alles lag innerhalb der alten Wehrmauern, und das, was für unsere Betrachtungen in Frage kommt, sind die Gebäudezüge, die jetzt den (A B) Cortile del Maresciallo, Cortile del Papagallo und Cortile (C) del Portoncino di Ferro umfassen. Am Cortile del (A) Maresciallo, an dem die alte große Palasttreppe liegt, die nach der Sala Regia führt, haben wir noch heute gegen Osten und Westen je eine Pfeilerhalle im Stile der Frührenaissance. Unter der westlichen, rechts zur Seite der Treppe, sehen wir ein stattliches, älteres Marmorportal mit einem von zwei schwebenden Gestalten XVIII 8 gehaltenen päpstlichen Wappen und der Inschrift: PIVS · PP · II · M · CCCC · LX. Dies ist ein Beleg dafür, daß Pius II. an diesem Teile gebaut hat. 1463 ließ dieser Papst das Portal des Vorhofes von Andrea da Verona erneuern. Die Sala del Papagallo, die abgebrannt war, wurde bis 1463 von den beiden Architekten Manfredino Lombardo und Egidio di Tocco wieder errichtet. Die (A) Westhalle am Cortile del Maresciallo verdankt Paul II. XVIII 8 (1464—71) ihre Entstehung. Wir erkennen das aus einem Pilasterkapitäl, das sein Wappen trägt. Derselbe begann auch die Loggia der Segensprechung am Petersplatze. Sixtus IV. (1471—84) führte dann den Nord- (A) flügel an dem erwähnten Hofe bis zum Erdgeschoß auf. Die Architekten Pollajuolo (1429—98) und Meo del Caprina (1430—1501) waren neben Giacomo da Pietrasanta damals die baulichen Berater der Päpste. 1482 schufen Perino da Como und Pietro da Firenze den großen Vorhof mit Loggien in drei Geschossen und schönen V 8v anliegenden Gemächern für die päpstlichen Pfründen- XV 5 und Siegelkammern. Innozenz VIII. (1484—92) führte (A) den erwähnten Nordflügel am Cortile del Maresciallo höher und verstärkte die Erdgeschoßmauern bis zur Kämpferhöhe. Diese bauliche Maßnahme verdeckte einen Teil einer Arkade der vorerwähnten, westlichen

Hofhalle. Im Süden findet der Cortile del Maresciallo seine Begrenzung durch den später von Bernini erbauten Portikus. Dieser stößt rücksichtslos gegen das ältere, westliche Hallenstück an und hat nötig gemacht, daß fast die ganze letzte Arkade abgebrochen worden ist. Er ist unter Urban VIII. (1623—44) entstanden und beginnt an der Stadtseite mit dem Portone di Bronzo. An seinem westlichen Ende führt die durch ihre große perspektivische Wirkung berühmte Scala Regia (1661) nach den oberen Gemächern, zunächst zur Sala Regia, dem Vorraume der Sixtinischen Kapelle. Von jenem 150 m langen Portikus zweigen sich die alten und neuen Aufgänge nach den anliegenden Höfen und Treppen des älteren Palastes ab. Alle noch vorhandenen Grund- (A) und Erdgeschoßmauern der um den Cortile del Maresciallo liegenden Bauteile und die, welche von Osten nach Westen später die Sala Ducale, Sala Regia und Cappella Sistina aufnahmen, stammen in ihren Grundzügen von den Päpsten Nikolaus V. bis Innozenz VIII., also aus der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Nicht selten wurden bereits in jener Zeit ältere Bauglieder wieder beseitigt, um Neues an ihrer Stelle erstehen zu lassen. Je mehr sich die weitverzweigte Gebäudemasse vergrößerte, wechselte — wie heute noch — die Benutzung ihrer Raumgruppen. Die Erweiterungen vollzogen sich meist durch Aufsetzen von Stockwerken. Sixtus IV. della Rovere endlich eröffnete die Reihe jener glänzenden Päpste, die regierten, als die bauliche Renaissance sich zur vollen Blüte zu entfalten begann. Um dieselbe Zeit stand auch der Urbiner Hof unter Federigo di Montefeltro in diesem Zeichen. Sixtus IV. förderte nun tatkräftig die Erweiterung seiner Residenz. Auf den oben besprochenen Gebäudezügen ließ er neue Säle XV 5 errichten. Unsterblich aber hat er sich gemacht durch die Kapelle, die seinen Namen trägt. Sie wurde von dem Florentiner Giovannino de'Dolci in den Jahren 1473—81 erbaut, ist 40 m lang, 15 m breit, 18 m hoch und liegt im südwestlichsten Teile des vatikanischen Palastes.

Ihre Längsachse läuft mit der von St. Peter fast parallel. Um solche gewaltige Aufbauten sicherzustellen, mußten die Grund- und Erdgeschoßmauern erheblich verstärkt werden; an manchen Stellen ward ihre Dicke verdoppelt. Diese Mauermassen sind auf der Tafel XIX [1 und 3] ersichtlich. Doch damit nicht genug. Der Palast erfuhr durch diesen Papst auch eine beträchtliche Flächenausdehnung. Sie erstreckte sich nach Norden. Die großen Höfe, die jetzt die Namen Papagallo, Portoncino di Ferro und Sentinella führen, wurden von neuen Gebäuden umgeben. Man erteilte eine Fülle von baulichen Aufträgen; große Ladungen von Balken wurden angekauft, Befehle zum Fällen des Holzes für einen großen Saalbau und zur Beschaffung von Bausteinen für die Bibliothek gegeben. Zahlungen wurden angewiesen für den Bauflügel der Kurie und für die Gebäude der Wache und der Stallungen. Um nun all diese kostspieligen Neuerungen am vatikanischen Palaste bestreiten zu können, scheute sich der Papst nicht, den Universitätsprofessoren und manchen Beamten Prozente vom Gehalte abzuziehen.

Bisher waren die Erweiterungen immer in engem Zusammenhange mit dem Bestehenden vorgenommen worden. Diese Ausdehnung war nur nach Norden hin möglich gewesen. Der Nachfolger von Sixtus IV., Innozenz VIII., jedoch tat noch einen weiten Schritt in dieser Richtung vorwärts. Er übersprang das ganze ansteigende Gelände und gestaltete das oben auf der Höhe des Hügels seit langer Zeit vorhandene Gebäude[4]) zu seiner Sommerwohnung aus. So entstand 1486—92 die Villa Belvedere. Sie ist nach einer Zeichnung von Antonio del Pollajuolo durch Giacomo da Pietrasanta errichtet worden. Schon im Jahre 1484 hatte Innozenz VIII., sofort nachdem er den Stuhl Petri bestiegen, im alten Bau einige Säle und Loggien von Bernardino Pinturicchio ausmalen lassen, lauter Landschaften nach

[4]) Man vergleiche Band II, Tafel XXXVII [I], den Plan von Münster aus dem Jahre 1449, den ältesten Romplan, den wir kennen. Dieser zeigt das alte »Bel Videre« auf der Höhe.

Art der Flamländer: Städtebilder von Mailand, Genua, Venedig, Florenz, Rom und Neapel, was zu damaliger Zeit als etwas ganz Neues im Lande sehr gut gefiel. Im Vorhof befanden sich außer Statuen, die in Nischen standen, eine antike Brunnenpyramide mit Sinnbildern von Nil und Tiber. Diese kamen jedoch erst später durch Leo X. dahin.[5]) In keinem Teile des Vatikans ist in allen Jahrhunderten so viel umgebaut worden wie hier im Belvedere. Ein Blick auf die Tafel IX und den Grundriß dieses Bauteiles auf Tafel II [1 und 2] wird das bestätigen. Auf jenem klaren Wiener Bilde haben wir den alten nach Westen zu offenen, mit Statuen geschmückten Garten, den »Statuenhof«, der ein Menschenalter unverändert blieb. Heutigentags trägt er auf seiner Fläche das Museo Pio Clementino, bestehend aus dem Cortile ottagono, der Sala degli Animali, der Sala delle Muse und der Sala rotonda. Diese neuen Anlagen mit der prächtigen dreiarmigen Treppe sind als Ganzes erst unter Pius VI. (1775—99) durch den Architekten Simonetti entstanden. Wie glücklich und geschickt Innozenz VIII. in der Wahl seines Sommersitzes war, zeigt der Blick vom Söller noch heute. Eine herrliche Rundsicht entfaltet sich vor dem Beschauer. Gen Norden steigt der Monte Mario an, zu dessen Füßen sich der glänzende Tiberlauf schlängelt, während hinten der zackige Soracte den Horizont abschließt. An ihn reihen sich nach Osten zu die duftigen Linien der Sabiner und Albaner Berge. Von hier ziehen sich die Reste der antiken Aquädukte durch die blühende Landschaft und weiter nach Süden hin schweift der Blick über die ausgebreitete Stadt und die sich bis zum Meere hinziehende Campagna. Fürwahr, ein entzückendes Bild, das den Namen »Belvedere« vollkommen rechtfertigt.

Nach Innozenz VIII. ließ Alexander VI. (1492 bis 1503) auf den von Sixtus IV. errichteten Grundbauten, nördlich an den Höfen del Papagallo und del Portoncino

[5]) Vasari-Mil. IV, Seite 157 im »Leben des Bramante«. — Amelung, »Katalog der Skulpturen des vatikanischen Museums« I, Seite 132.

di Ferro, neue Gemächer entstehen, die ihm zum Wohnsitz dienten und nach ihm Appartamento Borgia benannt wurden. Das war die nächste größere Palastausdehnung. Pinturicchio schmückte Wände und Wölbungen dieser Wohnung von 1493—94 mit Fresken. Ferner ließ Alexander die vierachsige, dreigeschossige Loggia der Segensprechung vollenden, die wir noch auf der Heemskerckschen Skizze von Alt-San Pietro sehen können (Seite 41). Seiner Bemühungen um die Regelung der Verkehrsadern im Borgo ist bereits im zweiten Bande gedacht worden. Unter ihm wurden zugleich die Türme und Tore zwischen Vatikan und Engelsburg wiederhergestellt, sowie der Verbindungsgang zwischen beiden zum Teil von Grund aus ergänzt.

Trotzdem unter fast jedem Papste Neues geschaffen worden war und zuweilen sehr viel Neues, so hatte man sich doch immer auf den Flächenraum neben und vor der alten Peterskirche beschränkt, also östlich und nordöstlich von ihr. Es ist das der Gebäudekomplex, der sich um den großen Vorhof von Alt-San Pietro und den nördlich an diesem gelegenen vatikanischen großen Zugangshof und schließlich um die Binnenhöfe del Maresciallo, Papagallo und Portoncino di Ferro gruppierte. Ein Vergleich der Abbildungen 1—3 und 5 von der Tafel V mit 2 und 4 der Tafel VI überzeugt auch davon, daß anfangs nur Aufbauten gegen den Petersplatz neben der Hauptachse des St. Peter-Vorhofes ins Werk gesetzt worden sind und daß darauf erst die bereits besprochenen, anschließenden seitlichen Erweiterungen bewirkt wurden. Ihnen lagerten sich gegen Osten bis zum Rundturme Nikolaus des V. niedrigere Nebenbauten innerhalb der Befestigungsmauer vor.

Auf Alexander VI. folgte Pius III., der zweite Piccolomini. Er saß nur kurze Zeit des Jahres 1503 auf dem Stuhle Petri; der tatkräftige Julius II. della Rovere (1503—13) löste ihn ab.

B. Zeit nach dem Jahre 1500. Der Anteil Raffaels am Bau.

Mit **Julius II.** brach eine neue Zeit des Aufstrebens für die Kunst in Rom an. Zwar erreichte die Renaissance unter ihm noch nicht ihren Höhepunkt, doch die Grundlagen dafür sind sein Werk. Es war zudem eine glückliche Fügung, daß der nicht nur für die Ausbreitung der Macht der Päpste besorgte, sondern auch kunstsinnige Kirchenfürst unter den Einfluß des zwar bejahrten, aber für Jugend und Fortschritt begeisterten **Bramante** kam. Dieser hatte sich kurz vor 1500 in Rom niedergelassen, wo er einen künstlerisch höheren Wirkungskreis erhoffte.[6] Vor allem hatten ihn die Altertumsbauten der ewigen Stadt, aus denen er noch in seinem Alter Nutzen ziehen wollte, angezogen. In baukünstlerischen Dingen war Rom bis dahin anderen Städten nur nachgefolgt. Jetzt ergriff es die Führung. Bereits unter Alexander VI. hatte Bramante auf Veranlassung von Freunden zur Jubelfeier des Jahres 1500 über der heiligen Tür von S. Giovanni in Laterano das Wappen des Papstes gemalt. Dann schuf er im Auftrage des Königs Ferdinand von Spanien den Tempietto di San Pietro in Montorio,[7] der schon stark antiken Einfluß verrät. Damit führte sich Bramante aufs beste als Architekt in Rom ein. Die Weihe des Tempelchens fiel in das Jahr 1502. Bei allen größeren römischen Bauunternehmungen wurde er nun zur Beratung hinzugezogen. Im Jahre 1504 hatte er auch schon den Klosterhof von S. Maria della Pace[8]) beendet. In diesem Jahre beginnen die Erwägungen des Papstes Julius II. wegen des Umbaues von Vatikan und Peterskirche, aber erst 1506 ward der Grundstein zur neuen Kirche gelegt. Für die Erweiterungsbauten des vatikanischen Palastes hatte Bramante ein Modell hergestellt.

[6]) Vasari-Mil. IV, Seite 153—154.
[7]) Band II, Text 59, Tafel XXII.
[8]) Band II, Text 58, Tafel XXI.

Dem Künstler war die Gabe eigen, sich in der Gesellschaft angenehm zu machen.[9]) Wenige konnten kurzweilige Geschichten so reizvoll wie er erzählen. Ferner schätzte man, daß er nicht nur anziehende Lieder zur Laute zu singen, sondern auch trefflich anmutige Gesänge aus dem Stegreif vorzutragen verstand. Anderseits wußte er aber nicht minder, sich durch rastlose Hingabe an die Bauideen des Papstes in Gunst zu setzen. Durch die hervorragende Begabung für seinen Beruf, durch die Geschicklichkeit, mit der er gegebene Anregungen in die Tat umsetzte, und durch die rasche Entschlossenheit in allen Ausführungen erhielt sich Bramante das Vertrauen seines erlauchten Bauherrn. Jedenfalls bewirkte er, daß der schon vor ihm in Rom beim Hofe geschätzte Giuliano da Sangallo an Einfluß verlor. So wurde Bramante in künstlerischer Hinsicht die rechte Hand des Papstes. Danken müssen wir ihm, daß er seine Stellung zum guten Teile dazu benutzte, jüngere, vielversprechende Künstler nach Rom zu ziehen. Dieser bedurfte man, um die zahlreichen, vorliegenden Aufgaben schnell zu bewältigen. Die einmal erwogenen Pläne mußten dann schleunigst ausgeführt werden, denn der für Neuerungen leicht empfängliche Julius II. begnügte sich nicht gern mit der Vorfreude an weitausgreifenden Plänen, sondern wollte auch die größere Freude an ihrer Durchführung und am fertigen Werke haben. Der wesentlichste Grund aber für den Erfolg Bramantes war, daß er als Architekt seine Vorgänger in Rom ganz bedeutend überragte. Er war es, der sich vor allem lebhaft an der baulichen Neugestaltung der Stadt beteiligte. Er war es, der dazu riet, den St. Peterbau in Form eines griechischen Kreuzes zu errichten, damit die geplante Mittelkuppel voll zur Geltung kommen konnte. Er war es ferner, der die großen Gebäudemassen des vatikanischen Palastes (XVI 2.3) an der Peterskirche mit dem auf der Höhe gelegenen Belvedere in wahrhaft genialer Weise verband. Sein

[9]) Vasari-Mil. IV, Seite 163—164.

E **Cortile del Belvedere**, der im unteren Teile als (XV 2.3) Turnierplatz verwendet wurde, während der obere, höher (XII 1) gelegene Teil einen Garten trug, ist durch die groß- (XI 1) artige Perspektive über eine in mehreren Gliedern an- (X 1) mutig aufsteigende Freitreppe hin ein Werk, das ähnliche vorausgehende Anlagen der Renaissance an Größe der Auffassung übertrifft. Die Wirkung dieser stattlichen Freitreppe in ihrer Längsrichtung wurde wesentlich gesteigert durch seitlich angeordnete, amphitheatralische (XII 1) Sitze. Den Abschluß des Ganzen gegen die Höhe bildete vor der Villa Belvedere eine mächtige Nische, während sich gegen den vatikanischen Palast im Tale auf der gegenüberliegenden Schmalseite segmentförmig ver- (XI 1.2) laufende Sitzreihen erhoben, die in wohltuendem Gegensatz zu den erwähnten, geradlinigen Treppen und Steinsitzen der Mittelpartie standen. So großzügig dieser Plan an sich ist, so gewaltig die Wirkung der Anlage (XII 1) und so schön der Blick von den Fenstern des Borgiabaues gewesen sein muß, unbefriedigend blieb der An- (XI 2) schluß an das Bestehende doch. Ja, wenn der Meister die Cappella Sistina, den Appartamento Borgia und die Achse der im Entstehen begriffenen Peterskirche rechtwinklig zu seiner Anlage hätte »verschieben« können, dann wäre eine einwandfreie Anschlußlösung möglich gewesen. So hat Bramante unter Verzicht auf Angliederung in rücksichtsloser Freiheit beim Entwurf der Neuanlage geschaltet; oben auf der Höhe jedoch hätte ein Durchblick durch die gewaltige Nische auf den Statuenhof des Belvederes (XXVI) geschaffen werden müssen. Dies war möglich, da kein Baukörper im Wege stand. Auch waren schon damals (IX) Durchblicke ein beliebtes Gestaltungsmotiv, besonders wenn sie auf sonnenbeschienene Höfe und Gärten führten.

Hier wäre vorzügliche Gelegenheit zu einem solchen reizvollen Abschluß gewesen! Weder der Bauherr, noch der Baukünstler haben die Vollendung der großartigen Planung des Belvederehofes erlebt. Erst mehr als 50 Jahre später kam die mächtige Anlage mit vielfachen Veränderungen zum Abschluß. (XII[1]) Zu Bramantes Lebzeiten wurde nur der östliche Flügel des Turnierhofes vollendet. Nach der Innenseite zu enthielt er Arkaden, nach der Außenseite hin, dem Prato di Belvedere zugekehrt, war er ganz als Wehrmauer gestaltet. (XI[1]) Diese Front ist noch heute im unteren Teile so erhalten, wie sie der Meister geschaffen hat. (XXII[1]) Die hohe Friesinschrift[10]) in antiken, ellenhohen Buchstaben mußte Bramante auf Geheiß des Papstes an Stelle von bildlichen Hieroglyphen setzen, die dessen Mißfallen erregt hatten. (XXII[2]) Den Eindruck der Innenseite freilich können wir nur noch ahnen, da die einst offenen Arkaden durch Verstärkungen in ihren Breiten verengert und zu guter Letzt ganz geschlossen worden sind. (IX) (XXVII[2]) Auf Tafel IX haben wir nicht mehr die Bramantesche Form. Hier sind bereits die Bogen von Antonio da Sangallo il giovane verstärkt gewesen. X[2] zeigt uns den Ausführungsplan dieser Änderung.

Am Südende des Langbaues änderte Bramante einen von früher her vorhandenen Bauteil um. (XX[1]) Die im anstoßenden Teile enthaltene Rampentreppe, die eine Diensttreppe auch für Tragtiere war, wurde zu einer bequemen Stufentreppe umgewandelt. Sie dient noch jetzt neben dem modernen Personenaufzuge einem großen Teile des Amtsverkehres. Im weiteren Verlaufe dieses Treppenflügels nach Süden, gegen die Vorhöfe hin, ließ Bramante in etwas gebrochener Linie den Unterbau zu der Reihe von Loggien entstehen, die

[10]) Vasari-Mil. IV, Seite 158.

nach seinem Tode Raffael zur Vollendung brachte. Allerdings hatte Bramante auf dem Sterbebette dem Papste Raffael eindringlich als Dombaumeister empfohlen; das schloß jedoch noch nicht Raffaels Ernennung zum Architekten der vatikanischen Bauten ein. Diese zweite Stellung mußte er sich erst durch Anfertigung eines Modelles zu den Loggien erwerben. Erst als dieses

2. Der alte St. Peter und der Raffaelsche Loggienbau, um 1535, von Heemskerck.[11])

allen maßgebenden Persönlichkeiten gefiel, erhielt er die Oberleitung von allen Arbeiten, die im vatikanischen Palaste im Gange oder geplant waren. Es ist klar, daß Raffael sich bei der Ausführung des Loggienbaues nach dem von Bramante bereits aufgeführten unteren Teile zu richten hatte, vor allem in bezug auf die Achsenbreiten und Höhen. Dieser Teil

[11]) Herr Prof. Dr. Hermann Egger in Wien hatte die Güte, mir dieses Klischee zu überlassen.

war von Bramante als Ansichtsfront des Palastes nach der Stadt zu gedacht, hoch genug, um zugleich die bestehenden zahlreichen, unregelmäßigen, zum Teil nicht gerade schönen Gebäudezüge zu verdecken. Wenn dann Raffael die Front noch höher hinaufführte, so geschah das in der Absicht, sie mächtiger, reicher und glanzvoller in die Erscheinung treten zu lassen, damit sie alles das, was hinter ihr lag, nicht nur völlig verbarg, sondern auch das vor ihr Befindliche überstrahlte. So hatte Raffael dem Palast eine wirkungsvolle Schauseite nach der Stadt zu verliehen. Heemskerck hat uns die Schönheit und Erhabenheit des Raffaelschen Loggienbaues mit dem Stifte überzeugend zur Darstellung gebracht. Das Bild ist eines von den wenigen aus jener Zeit, die uns den Palast von dieser Seite vorführen. Vergleicht man es mit der Tafel I, so muß man bekennen, daß der Eindruck der ehemaligen Front entschieden durch die später angebauten Flügel verloren hat. Dadurch wurde sie zu einer Hofhalle. Das alles wird uns bei Betrachtung des Heemskerckschen Blattes mit einem Schlage klar. Aus Vasari[12]) ist zu entnehmen, daß das Baumodell unseres Meisters nicht nur eine Vollendung, sondern auch eine Erweiterung darstellte,

[12]) Vas.-Mil. IV, Seite 362: »Ed oltre che di grottesche e varj pavimenti egli tal palazzo abbellì assai, diede ancora disegno alle scale papali ed alle logge cominciate bene da Bramante architettore, ma rimase imperfette per la morte di quello, e seguite poi col nuovo disegno ed architettura di Raffaello, che ne fece un modello di legname, con maggiore ordine ed ornamento che non avea fatto Bramante. Per che volendo papa Leone mostrare la grandezza della magnificenza e generosità sua, Raffaello fece i disegni degli ornamenti di stucchi e delle storie che vi si dipinsero, e similmente de' partimenti;« . . . . dann heißt es weiter Seite 363: »Onde certamente non può, per pitture, stucchi, ordine e belle invenzioni, nè farsi nè imaginarsi di fare più bell'opera. E fu cagione la bellezza di questo lavoro, che Raffaello ebbe carico di tutte le cose di pittura ed architettura che si facevano in palazzo.«

denn Vasari erwähnt, daß Raffael die am Südende dieses Bauteiles befindlichen Prachttreppen geschaffen hat. Vor wenigen Jahren ist die Tünche an einem Gewölbestück (XXI[3]) dieses Treppenhauses entfernt worden; die Anregung dazu war durch Abblättern der deckenden, äußeren Kalkschicht gegeben. So wurden Bemalungen am Gewölbe sichtbar. Daraufhin befreite man die Lünette über der Wand, oberhalb auf dem Podest neben der Tür, gleichfalls von dem Kalküberzuge. Hier kam das gemalte Wappen Leos X. zum Vorschein. (XXI[3]) Da nun den Inschriften zufolge auch die Türen in diesem Bauteil zumeist derselben Zeit angehören, so dürften wir es hier mit dem Treppenhause zu tun haben, das Raffael gebaut hat. Die wenigen Architekturformen, die in den oberen Geschossen desselben vorhanden sind, lassen das sehr wohl zu. Es ist ein merklicher Unterschied zwischen ihnen und denen des I. Obergeschosses, das noch zur Zeit Papst Julius II. unter Bramante errichtet worden ist. (XXXII[1.2]) Die geraden, breiten Treppenläufe sind mit steigenden Tonnengewölben abgedeckt. Die Zwischenpodeste hatten Kreuzkappen in gleicher Bemalung. Sie waren, wie wir nun wissen, farbig mit diagonal gestellten Kassetten geziert. (XXI[3]) In den *Loggien* hingegen ist mit Rücksicht auf die weit reichere Ausschmückung durch Stuckreliefs und Gemälde al fresco eine ganz eigenartige Einwölbung von (XXXVII[1.2]) Raffael gewählt worden. Die Zwickelfelder der Teilungsbogen steigen senkrecht empor bis zur Scheitelhöhe. (XXXIV[2]) Dann folgt ein Sims, und nun erst setzt ein Muldengewölbe (XXXIV[1]) auf. Ein solches eignet sich, da es in der Mitte flach ist, vorzüglich dazu, in seinem Spiegel ein größeres Bild (XXXV[1]) aufzunehmen. Diese Art der Jocheinwölbung kam auch den Gemälden an den vier gebogenen Flächen zu statten, da sie nur in einer Richtung nach dem Beschauer hin (XXXV[2]) geneigt sind, während auf Kreuzkappenflächen besonders die figürlichen Darstellungen in ihren perspektivischen Verkürzungen hätten weit mehr verzerrt erscheinen müssen. Als Raffael in der Nordloggia der Villa Madama die Wölbungsart zu bestimmen hatte, waren für die

Seitenjoche Kreuzkappen wohl angezeigt, da in diesem Falle die Spannung weiter und die Wölbflächen entsprechend ausgedehnter und weniger gebogen waren. Hier aber in der langen Flucht der dreizehn aufeinanderfolgenden Arkaden lagen die Verhältnisse wesentlich anders. Dort breite, durch Exedren erweiterte Hallen, hier ein gestreckter Flur, dessen verhältnismäßige Länge (XXXIII[2]) trotzdem nicht ungünstig zur Breite wirkt. (XXXIV[2]) Diesen außerordentlichen Reiz erzielte der Meister durch die gewählte Einwölbung. Wenn man den Blick die Arkaden entlang schweifen läßt, so kommen die Reliefs auf den Untersichten der Bogen, sowie der Zwickelschmuck in überraschender (XXXIV[1]) Weise zur Geltung. Und durchwandelt man dann, die Augen nach oben gerichtet, die ganze Flucht langsam, so hat man bei jeder Muldenkappe ein neues Bild in der zur Ansicht stehenden, geneigten Fläche vor (XXXIII[2]) sich. Wie immer in seinen Architekturen, hat Raffael in den Loggien die Bogen breit und wuchtig gestaltet. Aber die hier gewählte Wölbart bewirkte, daß sie wegen der über die Scheitel der Vierungsbogen gestellten Kappen einen leichteren, luftigeren Eindruck hervorrief, als wenn er Kreuz- oder böhmische Kappen, auch Kuppelgewölbe (XXXVI[1]) verwendet hätte. Hier wird es einem noch heute klar, wie der in sämtlichen bildenden Künsten gleich bewanderte Meister alles so fein berechnet und doch scheinbar so zwanglos, so weise und so schön ineinandergreifen ließ, daß keine der Künste aufdringlich erscheint und keine dabei zu kurz kommt. An keinem anderen Bau sehen wir so deutlich, wie **Raffael als Innenarchitekt** *feinsinnig das Zweckmäßige mit dem Schönen zu verbinden gewußt und auf ein harmonisches Zusammenwirken aller bildenden Künste hingearbeitet hat.* Der großen, breiten architektonischen Hallenform ordnet sich der mannigfache plastische Einzelschmuck (XXXVIII) der Pfeiler, Bogen, Kappen- und Wandflächen (XXXIX) ebenso innig ein, wie die gemalten Bilder und Bildchen, (XXXV) Ranken und Gehänge mit diesen plastischen Darstellungen (XXXVI[2]) eins zu sein scheinen. Es ist das als architektonische

Fassung erscheinende, äußerst geschickt aufgeteilte, teils plastische, teils gemalte Rahmenwerk, welches die (XXXIV[1]) Tausende von Bildern und Gedanken vereint. Es gibt wenige Räume in der Welt, wo eine so vollendete Harmonie bei so großem Reichtum waltet. Welch herrliches Farbenspiel muß sich dem Beschauer dargeboten haben, wenn er, vor der Front stehend, vom Hofe aus die ganze Reihe der Arkadenwölbungen betrachtete. Heutigentags freilich ist dieser überwältigende Eindruck nicht mehr vorhanden, denn der malerische Schmuck ist bereits stark verblaßt und der plastische vielfach durch Witterungseinflüsse zerstört. Schon Goethe klagte auf der italienischen Reise (7. Nov. 1786): »Da ist's, als wenn man den Homer aus einer zum Teil verloschenen, beschädigten Handschrift herausstudieren sollte.« (XXIX[1]) Um dem Verfall Einhalt zu tun, ließ Pius VII. die Loggien 1813 mit Fenstern verschließen. Damit ist die Raumwirkung der offenen Arkaden verloren gegangen; das (XXX[1.2]) anmutige Spiel der in den verschiedenen Richtungen laufenden Bogenformen in ihren perspektivischen Überschneidungen und die dadurch entstehenden reichen Licht- und Schattengegensätze, — alles dies kommt nicht mehr zur Geltung. Der Kunstsinnige und Kunstverständige wird es aber nachempfinden, und das wird ihm den Reiz des Meisterwerkes erhöhen. Wenn wir uns weiter vergegenwärtigen, daß in den *Stanzen* Raffaels, unter den Fresken[13]) sich einst Täfelungen aus kostbarem Material befanden, daß auf dieser Holzverkleidung herrlicher Bildschmuck in eingelegter Arbeit angebracht war, der in jener Zeit oft bauliche Entwürfe in perspektivischer Darstellung zeigte, so taucht vor unserem Geiste wieder das Urbiner Schloßinnere auf, das Raffael bei diesem Teile der Ausgestaltung des Palastes vorgeschwebt haben mag. Für diesen Schmuck berief er von Monte Oliveto di Chiusuri den Fra Giovanni da Verona. Den prächtigen Gesamteindruck vermehrten

[13]) Vergl. Band II, Tafel XXIV[1—4].

noch die bemalten und glasierten Fußböden, die Raffael nach seinen Entwürfen von dem berühmten Künstler Luca della Robbia anfertigen ließ. Dazu kamen die reichen, mit Schnitzwerk und mit Intarsien verzierten, prunkvollen Türflügel und Fensterläden aus edlen Hölzern, die von den erfahrensten und geschicktesten Meistern der Zeit, vornehmlich von Gian Barile, hergestellt worden waren. [XL, XLI, XLII] Leider sind die Wandtäfelungen in den Stanzen längst durch eine minderwertige Freskendekoration in chiaroscuro ersetzt worden. Man hat Karyatiden und Hermen mit figürlichen Darstellungen in Reliefwirkung angebracht. Durch ihren abweichenden Maßstab stören sie die Wirkung der Gestalten in den Monumentalfresken recht unliebsam. Einige jener meist erhaltenen Schnitzarbeiten an Türen und Läden sind auf den Tafeln XL, XLI und XLII zu sehen. Die große Zahl der Kunsthandwerker, die am vatikanischen Palaste beschäftigt wurde, ist erstaunlich. Überall her wurden die Besten berufen. Man darf auch nicht vergessen, daß damals schon eine große Arbeitsteilung statthatte. Der eine verstand es, Blumen und Früchte für Rankenwerk in Holz, der andere in Stein, der dritte in Stuck täuschend ähnlich nachzubilden. Wieder andere modellierten nur menschliche, noch andere dagegen Tierkörper für den so überaus reichen Reliefschmuck in den Loggien. Eine gleiche Teilung der Einzelarbeit war in der gemalten Dekoration üblich. So zeichnete sich Giovanni da Udine zwar in der Darstellung von Gegenständen jeder Art, von Landschaften und Tieren aus, besonders aber waren Grotesken sein Feld. Er zauberte sie in höchster Anmut und Leichtigkeit mit antikischer Grazie auf die Wand. Jeder war Meister auf einem besonderen Gebiete. Und alle diese Menschen mit ihren verschiedenen Anlagen und Neigungen, mit ihrem eigenartigen Naturell und so verschiedenartigem technischem Können hat Raffael trotz seiner Jugend in seinen Bann gezwungen. Einen jeden wußte er an den rechten Platz zu stellen, eines jeden Fähigkeiten geschickt für das große Ganze zu verwerten.

Allen gab er die Anregung zu ihrem Tun, und in den meisten Fällen lieferte er ihnen Zeichnungen oder Skizzen, nach denen sie arbeiten konnten, und schließlich legte er, wo es not tat, von einem zum anderen eilend, die letzte Hand an. So förderte er jeden liebevoll, mochte es auf dem Baue, im Maleratelier, in den Modelliersälen oder auf den einzelnen Werkplätzen sein. Am frühen Morgen holten sie ihn in seiner Wohnung ab und empfingen seine Anleitungen. Und das ganze Geheimnis, daß alle diese verschiedenen Künstlernaturen in Eintracht, sowie gegenseitiger Anfeuerung und Förderung neben einander und für einander harmonisch arbeiten konnten, und daß alle die verschiedenartigen Stoffe, wie sie die päpstlichen Loggien aufweisen, sowohl im Vorwurf, als auch im Material und der Ausführung am Schlusse so einheitlich zusammenwirkten, liegt allein darin, daß *Raffael als Erster der Hochrenaissance in der genialsten Weise eine architektonische Fassung zu schaffen wußte, die für die so große Mannigfaltigkeit der Einzeldarstellungen teils Zusammenhalt, teils Trennung bedeutete. Zwar hatten ihm die antiken Vorbilder den Weg gewiesen; stets aber hat er auch seine Zeit durchaus zu ihrem Rechte kommen lassen.*

Das Ineinanderweben aller bildenden Künste zu einem großen, unübertrefflichen Ganzen ist sein Werk, sein unvergängliches und unbestreitbares Verdienst um die Hochrenaissance!

Was hat dieser Genius in den kurzen sechs Jahren seiner Tätigkeit nach Bramantes Tode allein als Baumeister des Papstes Leo X. auf allen diesen Gebieten geleistet! — Unsere Bewunderung kennt hier keine Grenzen. Und als er, der zu alledem noch weltlicher Lust keineswegs abhold war, vom Tode schnell dahingerafft wurde, da fehlte seinen Jüngern, Schülern und Arbeitern der Führer in allem, und mit ihm die befruchtende Anleitung für das Weiterschaffen. Keiner spürte mehr den

begeisternden Zug zur Arbeit, die Lust, zum Gedeihen des Ganzen mitzuwirken. So kam es, daß sich die Künstlerschar bald zerstreute, zumal da der Nachfolger Leos X., Hadrian VI., gar wenig Sinn und Neigung für die Vollendung des inneren Ausbaues hegte und auch Giulio de' Medici, als Papst Clemens VII., drei Jahre später nicht mehr so unternehmend war wie als Vizekanzler unter Leo X. Das lag in den Zeitverhältnissen, die ja auch dem Bau der Villa Madama zum Verhängnis wurden. Antonio da Sangallo il giovane ward zuerst wieder von Clemens am Palaste beschäftigt. Er erneuerte den Platz vor den Loggien und gab ihm eine bessere, bequemere und schönere Form. Am Loggienbau fügte er das Fehlende hinzu, so daß erst unter ihm der Abschluß völlig erreicht wurde.[14])

Das Äußere der Loggien weist bei näherem Zusehen einige Merkmale auf, an denen man das Einsetzen von Raffaels Tätigkeit nach der Bramantes erkennen kann. [XXIX 1, XXX 1] Die südliche Hälfte der Brüstung vom I. Obergeschoß enthält Mittelpostamente, die nördliche nicht. [XXX 2] Man sieht daraus, daß Raffael im erstgenannten Teile wahrscheinlich antike Statuen auf die Postamente zwischen die Bogenpfeiler stellen wollte. [XXIX 2] Das würde man in der anderen Hälfte nachgeholt haben, wenn der Plan überhaupt zur Ausführung gekommen wäre. Die Arkaden dieses ersten, in dorischer Ordnung gehaltenen Obergeschosses sind von Giovanni da Udine allein ausgeschmückt worden, und kurz vor seinem Lebensende hat er sie nochmals übermalt.[15]) [XXXII 1] Vergleicht man sie mit den darüberliegenden Raffaelschen Loggien, so ist man wahrhaft betroffen vom Gegensatz. Hier wird es klar, um wie vieles mächtiger Raffaels Geist war als der des trefflichen Giovanni, der im kleinen groß war, wie er

[14]) Vasari-Mil. V, Seite 458: »Rifondò il resto delle loggie papali, che per la morte di Leone non s'erano finite, e per la poca cura d'Adriano non s'erano continuate nè tocche: e così secondo il volere di Clemente furono condotte a ultimo fine.«

[15]) Vasari-Mil. VI, Seite 563: »... e quella finita, gli fece il medesimo papa ritoccare tutta la detta loggia prima.«

unter unserem Meister im zweiten Obergeschoß desselben Baues bewiesen. Raffael hat an den Loggien, wie an allen seinen letzten Profanbauten, die jonisierende Ordnung gewählt. Das darüber aufgeführte Hallengeschoß, in dem schlanke, korinthisierende Kompositsäulen ohne [XXX 1] Bogenstellung das Dachgebälk tragen, klingt an florentinische Renaissancepaläste an. Sicher hat es Raffael entworfen, denn es bildete einen wesentlichen Teil seines Modelles. Bramante hatte nur zwei Obergeschosse geplant. Raffael wollte den Architrav in Haustein ausführen. Dies erwies sich aber als untunlich, und so mußte nach seinem Tode Antonio da Sangallo il giovane das Gebälk über den freistehenden steinernen Säulen aus Holz her- [XXIX 1] stellen. Die Ausschmückung besorgte später ebenfalls Giovanni da Udine, doch ist sie im 18. Jahrhundert durch eine mächtige Landkartendarstellung überdeckt worden. Wieweit überhaupt dieses letzte Stockwerk noch unter unserem Meister gediehen ist, läßt sich jetzt nicht mehr nachweisen, da zahlreiche Veränderungen in ihm bis in die neueste Zeit vorgenommen worden sind. Jedoch muß wenigstens ein Teil dieses Geschosses schon unter Raffael vollendet gewesen sein, denn es enthält das Badezimmer des Kardinals Bibbiena, das hier oben [LXXV] [B] über der Nebentreppe an dem Cortile del Papagallo gen Westen gelegen ist. Ich habe es ausmessen, aufzeichnen und photographieren dürfen, Herr Dr. Weege [LXXVII] hat es am Schlusse dieses Bandes eingehend beschrieben und seinen malerischen Schmuck besprochen. Auch ihm [LXXVI] war der Zutritt gestattet, so daß endlich über dieses Raffaelsche Werk die erste wahrheitsgetreue, auf eingehendem Studium beruhende Darstellung in die Welt kommt. Das Architektonische dieses kleinen Juwels ist [LXXV] aus den Zeichnungen und photographischen Aufnahmen ohne weiteres erkenntlich und auch von Herrn Dr. Weege gebührend hervorgehoben, so daß ich auf dessen Ausführungen verweisen kann.

Über fünfzig Jahre stand das hohe stattliche Gebäude mit seinen luftigen Hallen ganz frei. Die davorliegenden

Baukörper waren sehr niedrig und verdeckten es nicht. Jetzt bildet es die nach Osten gewendete Front des [L] Cortile di San Damaso, dessen Name nach dem ehedem vor der Arkadenfront stehenden Brunnen gewählt ist. Erst später haben Gregor XIII. (1572—85) und Sixtus V. [XXXIII 1] (1585—90) durch neue, rechtwinklig angesetzte Flügel diesen Hof gebildet und so der Raffaelschen Loggien- [I] front zum Teil ihre Wirkung geraubt. An diesen Flügelbauten ist die von Bramante und Raffael gegebene Architektur weitergeführt worden. Diese Formgebung hat also auch noch der Folgezeit genügt. Besonders in ihrem oberen Teile trifft sie bereits die Empfindungsweise der Spätrenaissance. Aus den Tafeln XXIX und XXX ist diese Tatsache zu erkennen. Das in seinen Verhältnissen nicht gerade schöne Portal des Aufganges zur [XXX 2] Biblioteca vaticana rührt weder von Bramante noch von unserem Meister her, wie das Schlußsteinwappen beweist. Ebensowenig fallen den beiden die Unstimmigkeiten in den Öffnungen des Erdgeschosses zur Last. Diese sind durch spätere Veränderungen verursacht worden. Nehmen wir schließlich nochmals das Schaubild vom Petersplatze, Tafel I, zur Hand, das wir der kundigen Hand Franc. Paninis verdanken. Der kolossale kubische [M] Wohnpalast Sixtus' V., von dem Architekten Domenico Fontana aufgeführt, beeinträchtigt Raffaels Loggienbau. Vom Petersplatze aus sieht man nur ganz wenig von ihm. Wenn nicht Bernini dann mit seinen unvergleichlich großartigen Vorhofhallen alle Unregelmäßigkeiten der tiefer [III 1. 2] liegenden Teile und des an sich unschönen, durch Fontana geschaffenen Baukörpers übertönt hätte, so wäre der Anblick des vatikanischen Palastes von der Piazza aus sehr unerfreulich geblieben. Als noch Raffaels Hallengebäude allein die Palastfront bildete, war der Eindruck ungestört ruhig, wie die Heemskerksche Skizze uns so überzeugend vor Augen führt. —

Der lange östliche Flügel des Turnierhofes, [E] wie wir den unteren Teil der großen Belvedere-Hofanlage genannt haben, war bis ins erste Obergeschoß

von Bramante errichtet worden. Hier setzte Raffael die [XXII 1. 2] Arbeit seines Vorgängers fort. Während er die nach Osten gekehrte, wehrhaftes Aussehen zeigende Front [XVIII 2] im großen und ganzen nach den Plänen Bramantes weiterführte, hat er an der Architektur der inneren Seite [XIII 3] mehrfache Änderungen angestrebt. Wir besitzen von der Hand des Antonio da Sangallo il giovane verschiedene Studienblätter, die das bezeugen. Schon von der Villa Madama her ist uns bekannt, daß Antonio zahlreiche Bauausführungen nach Raffaels Angaben angefertigt hat. Noch jetzt weisen zwei Stellen an der erwähnten inneren Front des Turnierhofes, die man offenbar aus Pietäts- [XXVII 2] rücksichten unverkleidet gelassen hat, die ehemalige [XVIII 1] alte Architektur in Peperingestein auf. Diese Formengebung stimmt mit einer Zeichnung Antonios überein, die uns in der Uffiziensammlung erhalten ist. Auch vom [X 3] jonischen Pilasterkapitäl besitzen wir die Auftragung in natürlicher Größe von derselben Hand. Sogar die Verstärkungen, die nachträglich in die Arkadenbogen des [X 2] Untergeschosses eingesetzt werden mußten, sind auf [XVII 1] ihnen deutlich sichtbar. Auf anderen Zeichnungen, die lediglich um die Mauerstützungen vorzuführen gemacht [XIV 2] sind, können wir auch die inneren Verstärkungen der Arkadenflucht des Ostflügels verfolgen. Ferner haben wir von demselben Gehilfen Raffaels einige Studien über [XIV 1] die Gestaltung der südlichen Schmalfront des Turnier- [XIV 3] hofes, die nach Bramante nie in befriedigender Weise zu lösen versucht worden ist. Aus diesen letzten Skizzen ersieht man, daß auch der geradlinige Abschluß in verschiedener Gestalt erwogen worden ist.

Wenden wir uns nun zu dem westlichen Flügel [E] des Turnierhofes. Die Sturzinschrift einer kleinen [XX 8] Seitentür in der Mitte der Rampenhalle zeigt uns an, daß dieser Langflügel in seinem Unterteil unter Pius IV. (1534—49) gebaut worden ist, nicht schon früher von Bramante oder Raffael. Jener hatte nur den Grund gelegt. Diesen Bauzustand zeigte uns schon das Wiener Gemälde auf Tafel IX. Die marmorne Schriftplatte im [XX 5]

Gebälkfriese der Längsarkaden dieses Bauteiles sagt: »Pius IV. Medici aus Mailand Pontif. Max. hat die Portikus von der Grenze der Hügelseite beim vatikanischen Hain mit der inneren Umwallung [(r)egione] erbaut und ausgeschmückt auf eine Länge von CCCCLVII Fuß und eine Breite von XIX $^1/_2$ Fuß.« Der Höherbau vom zweiten Obergeschoß an ist dagegen von Pius V. (1566—72). Ein mächtiger, von Paul V. (1605—21) errichteter Brunnen ziert des Hofes Mitte. Gegen Süden ist an Stelle des ursprünglich vorhandenen, schönen Stufensegmentes die Hofarchitektur des Erdgeschosses vor dem XXIV 2 Borgiabau unter Benedikt XIV. (1740—58) bogenförmig herumgeführt worden. Aus obiger Inschrift ersehen wir, XX 5 daß mehr als ein Menschenalter verging, bevor Pius IV. den Plan Bramantes auf der Westseite zur Ausführung brachte. Am meisten zu beklagen aber bleibt, daß diese großzügige Anlage späterhin durch recht ungeschickte Eingriffe völlig vernichtet worden ist, da man sich lediglich von praktisch-nüchternen Erwägungen leiten ließ. Unter Sixtus V. (1585—90) durchquerte der Architekt Domenico Fontana im Jahre 1588 den großen Belvederehof mit einem neuen Gebäude für die vatikanische XXIV 1 Bibliothek, das sich nötig gemacht hatte. Es entstanden G so zwei Höfe, ein tief und ein hoch gelegener, der obere E von niedrigen, der untere von hohen Gebäudemassen XXIII rings umschlossen. Man betrachte die Tafeln X[1], XI[1], XII[1]. Der Turnierhof, der erst über die Bramantesche Riesentreppe hin offen war, erhielt durch die Südfront des neuen Büchereihauses seine vierte hohe Abschluß- III G wand, und der obere Garten, von dem man nach Süden XXVII über die Treppe abwärts den Borgiabau sah, ward um XXIV 2 diesen freien Blick gebracht. In derselben Richtung schritt Pius VII. (1800—23) zweihundert Jahre später weiter fort. Er verkleinerte noch den Garten, in dem er den Braccio nuovo zwischen den Bibliothekflügel und III die große Nische im Norden einschob. Zwischen diesen XXVIII F beiden Querbauten entstand ein dritter Hofraum auf Podesthöhe, der Cortile della Biblioteca. Auf Tafel XIII[4] XXV 1.2 sind diese Veränderungen im Grundriß ersichtlich. Man vergleiche sie auch noch mit dem Grundplane 6 auf derselben Tafel, der durch die klare perspektivische X 1 Zeichnung Dosios ergänzt wird. Der Bibliothekflügel steht über dem vorher abgetragenen, alten Stufenbaue, der in der Mitte die untere Freitreppe enthielt. Auch in den Längshallen gegen Osten und Westen führte ehemals je eine Rampe in der ganzen Gebäudebreite hinan nach dem geräumigen Podestplatze der Bramante- XV 1 schen Treppe, der 12 m über dem unteren Hofplane lag. Die seitlichen Rampen sind zwar noch erhalten, aber später durch Geschoßgewölbe abgedeckt worden, als die Räume über ihnen ausgenutzt werden sollten. Diese Unterbauten habe ich eingehend besichtigt, um den ehemaligen Bestand sicher festzustellen. Mächtige Grundmauern ragen hinter der Südwand der Bibliothek XXIV 1 auf. Sie tragen den von Pfeilern gestützten Doppeltrakt des Bücherhauses. Dieser 70 m lange, 15 m breite und 9 m hohe Saal Fontanas ist als Hallenraum wohl eine der ausdrucksvollsten baulichen Gestaltungen im Vatikan. Die darunter befindlichen Gelasse werden heute teilweise als Lagerräume benutzt. Man bewahrt dort die Zwischenwandkonstruktionen für das Konklave auf. In einer Handzeichnung aus den Uffizien haben wir für dieses eine Raumeinteilung aus alter Zeit, und noch jetzt werden bei den Papstwahlen die Teilungswände in geeignete Säle eingezogen. So sind vielfach die großzügigen, auf das Erhabene abzielenden Pläne und Schöpfungen aus der Zeit Bramantes und Raffaels später geschädigt worden.

———

Während der sechs Jahre, die unser Meister oberster Leiter der Bauten im Vatikan war, hat er die Obergeschosse des östlichen Langflügels vom Turnierhofe, die Bramantesche Bauanlage, weitergeführt. Bei dem Loggientrakt mit der neuen Treppe durfte er seinem eigenen Modell folgen. Daher können wir sagen, daß dieser Bauflügel in seinen oberen Teilen das Werk unseres Meisters ist. Ich habe den Grundriß des zweiten Obergeschosses von diesem Bauteile in besonderer Darstellung auf die Mappendecke gebracht, so wie er etwa bestand, als ihn Heemskerck von der Stadtseite aus zeichnete. — Schon in der Todesnacht Raffaels drohte diesem seinem Hauptwerke Gefahr. Es entstanden Risse im Bau. Die abergläubische Menge war geneigt, sie mit dem Hinscheiden des großen Meisters in Zusammenhang zu bringen. Durch schnelles, sachkundiges Eingreifen verhinderte Antonio da Sangallo il giovane weiteren Schaden. Gab er doch »fast dem ganzen päpstlichen Palast neue Fundamente«, auch den Teilen Bramantes am Cortile di Belvedere. Seiner Fürsorge ist es zu danken, daß »alle diese Teile dauerhafter wurden als sie je zuvor waren«. Dadurch sind diese in wahrer Hochrenaissance erstandenen Bauflügel in ihrer großen Schönheit auf Jahrhunderte hinaus sicher erhalten worden. Das Architektursystem des Loggienbaues (Tafel XXIX[2]) ist, was Gesamt- und Einzelverhältnisse anlangt, eine Meisterleistung von bleibendem Werte, da in ihr volle Harmonie von Kraft und Feinheit herrscht. Plastischer Schmuck ist in der Front sparsam zur Verwendung gekommen; nur die Fensterbänke der Innenwand sind reicher gehalten. Sie erinnern an die Profilierung der äußeren, großen Pilasterstühle der Villa Madama. Gegenüber dieser hehren Schlichtheit in edelster, antikischer Linienführung ist das Innere um so prächtiger ausgestaltet.

So nehmen unter den baulich bedeutenden Teilen im Vatikan die Raffaelschen Loggien und Stanzen deshalb eine hervorragende Stelle ein, weil sie allein in Form und Schmuck volle Hochrenaissance zeigen.

———

W. AMELUNG:

DIE STUCKRELIEFS IN DEN LOGGIEN RAFFAELS

UND IHRE VORBILDER

Wir wissen, mit welch begeistertem Eifer Raffael die Reste der antiken Kultur studiert und gezeichnet hat. Auch das, was ihm selber unerreichbar war, wünschte er doch wenigstens in Zeichnungen zu sehen, zu besitzen, und daher zogen seine Sendlinge bis nach Griechenland und Konstantinopel, um ihm Bilder vom Besten zu liefern. Wenn seine Werke von dem Augenblick an, in dem er auf römischem Boden heimisch wird, einen entschiedeneren Zug zur Monumentalität, eine größere Auffassung der Formen verraten, so glaubt man darin nicht nur die Wirkung des Michelangelo zu erkennen; auch die neue Kenntnis der Antike, der tägliche Verkehr mit bedeutenden antiken Skulpturen sei, so meint man, von befreiender Wirkung gewesen; haben doch diese Studien auch an allerlei Stellen Raffaelscher Schöpfungen ihre sichtbaren Spuren hinterlassen. Dadurch erwuchs den Historikern der Kunst die Aufgabe, diesen Einfluß, wenn sie sich nicht mit Andeutungen begnügen wollten, an jenen Spuren als an etwas Greifbarem zu messen, eine Aufgabe, für deren Lösung indes den meisten die notwendige, ausgebreitete Kenntnis der antiken Monumente fehlte; denn hier handelt es sich nicht nur um Statuen und Statuetten, Reliefs der verschiedensten Art, Gemmen, Münzen, Terrakotten, Wandmalereien. Manche dieser Werke, die zu Raffaels Zeiten an den Orten waren, die er und seine Schüler besuchten, sind seitdem verstreut oder auch zerstört und nur noch in alten Publikationen zu studieren. So beschränkten sich die meisten Kunsthistoriker, die sich über das Thema zu äußern hatten, auf sehr allgemeine Hinweise; nur eine Arbeit hat den Versuch gemacht, die Berechtigung jener Behauptungen durch eingehendes Studium der Einzelheiten zu erweisen: eine Leipziger Dissertation vom Jahre 1877, die ihr Verfasser, Carl von Pulszky, bescheiden »Beiträge zu Raphaels Studium der Antike« genannt hat. Man kann sie als Anfang, als Grundlage für

Weiteres gelten lassen. Einzelne Beobachtungen brachten dann H. Thode mit den »Antiken in Stichen Marcantons«, Em. Löwy mit einem Aufsatz in der italienischen Zeitschrift »Archivio storico dell'arte«, 1896, Seite 241—251, und der Verfasser mit seinem »Beitrag zur Strena Helbigiana«.

In keiner anderen Schöpfung des raffaelischen Kreises liegt es so nahe, nach Anregungen durch antike Motive zu forschen, als in jenem Teile der vatikanischen Loggien, der nach Entwürfen und unter den Augen Raffaels von seinen nächsten Schülern ausgeführt worden ist. Als diese Arbeit unternommen wurde, dauerte noch frisch in der Erinnerung aller der phantastische Eindruck, den die Entdeckung einiger Säle der »Titusthermen« mit ihrer farbenreichen, graziösen Dekoration erweckt hatte, obwohl das nicht der erste Fund dieser Art gewesen ist. Schon Morto da Feltre hat im 15. Jahrhundert die Grotten von Rom, Tivoli und der Umgebung Neapels durchforscht und die dort gezeichneten Motive zu eigenen dekorativen Malereien verwendet.[16]) Aber die Entdeckung der »Titusthermen« muß damals doch epochemachend gewirkt haben; jedenfalls knüpft die Tradition glaubhaft an sie die Anregung zu dem Plan, jene Loggien so eigenartig auszuschmücken. Der getreueste Genosse des Meisters beim Studium der antiken und der Ausführung der neuen Dekoration war Giovanni da Udine, dem insbesondere die Erfindung eines brauchbaren Marmorstucks zugeschrieben wird. Nach unermüdlichen Untersuchungen der antiken Reste war es ihm geglückt, seine Zusammensetzung zu erkennen. Aber auch andere Namen werden genannt, vor allem Giulio Romano, und ein Beweis seiner Beteiligung läßt sich aus folgender Tatsache schließen. Wir werden im Verlaufe unserer Beobachtungen auf Kompositionen

[16]) Vergl. Pulszky, a. a. O., Seite 44/45, und L. Bloch im I. Bande des vorliegenden Werkes, der über Villa Madama handelt, Seite 67 (2. Auflage des Textes [vom Jahre 1908]).

stoßen, die von Antiken im Museum zu Mantua stammen; von diesen aber wissen wir, daß sie zum Teil eben durch Giulio Romano aus Rom nach Mantua gebracht wurden. Der Künstler kannte sie also schon zur Zeit seiner Arbeit an den Loggien, und so gewinnen wir aus unseren Studien auch für die Geschichte dieser Monumente ein gesichertes Ergebnis.[17]) Pulszky handelt über die Dekoration der Loggien nur auf wenigen Seiten und nicht auf Grund von Studien an Ort und Stelle oder nach Photographien, sondern nach dem bekannten Werk des Volpato und Ottaviani (Loggie di Rafaele nel Vaticano incise da G. V. e. G. O., Roma 1770), doch stellt sich bei näherem Zusehen heraus, daß diese Grundlage nicht in jeder Beziehung zuverlässig ist. Auf den prächtigen, großen Blättern, auf denen die Pilaster wiedergegeben sind, stammen die Einzelheiten fast alle wirklich aus den Loggien, aber sie sind in den meisten Fällen ganz willkürlich aneinandergereiht; auch sind an die Pilaster Reliefs versetzt, die sich vielmehr an den Bogen befinden. Von der malerischen Dekoration eines Pilasters ist manchmal die eine Hälfte getreu, die andere falsch wiedergegeben. Zuverlässiger ist die Abbildung der Zwickel und Gewölbe. Als der Herausgeber des vorliegenden Werkes mir den Vorschlag machte, in einem Teile seiner Arbeit die antiken Motive in der Dekoration der Loggien nachzuweisen, mußte es deshalb zunächst darauf ankommen, ein zuverlässiges Arbeitsmaterial zu schaffen. Ich ließ daher die sämtlichen Stuckreliefs mit einem Teil ihrer malerischen Umgebung photographisch aufnehmen, denn eben in diesen Reliefs sind die meisten greifbaren Anregungen antiker Motive enthalten. —

[17]) Vergl. Dütschke, »Antike Bildwerke in Oberitalien«, IV., Seite XXIV und 303f. und 677; daß die an dieser Stelle beschriebene Statue sicher aus Rom stammt, ergibt sich daraus, daß sie bereits in der Sala di Costantino, deren Ausmalung wieder Giulio Romano leitete, verwendet wurde. Vergl. den Aufsatz des Verfassers in der »Ausonia«, 1909, Seite 91ff. und insbesondere Seite 101, Anmerkung 3.

Wir wenden uns nun zu der Betrachtung der verschiedenen Darstellungen, losgelöst aus ihrem Zusammenhange. Der Aufwand von Geduld, den ich dabei vom Leser fordern muß, wird reichlich belohnt durch so manche Entdeckung köstlicher Einzelheiten, die bei der Betrachtung des Ganzen unserer Aufmerksamkeit allzuleicht entgehen. Ich scheue mich aus zwei Gründen nicht, eine genaue Beschreibung zu geben: Die Photographien konnten nicht durchweg gleich deutlich gelingen, und selbst die Originale lassen sich nicht alle leicht erkennen. So wird diese Beschreibung, die gewiß keine angenehme Lektüre bieten kann, neben den Originalen und ihren Aufnahmen als willkommene Grundlage weiterer Studien dienen können. Die antiken Vorlagen, die ich erkannt habe, sind bei jedem einzelnen Relief namhaft gemacht; sicher werden fernere Studien das Material vermehren können, denn in manchen Fällen ist die Anlehnung an die Antike deutlich fühlbar, ohne daß mir ein bestimmtes Denkmal in den Sinn kommen wollte.[18])

Zugleich sollen in dieser Beschreibung die wenigen Fälle erwähnt werden, in denen figürliche Teile der malerischen Dekoration antike Motive wiedergeben.

I.

XLIII

Ia

Schmalwand. Oben begrenzt den **Bogen** ein breiter Streifen mit vier großen, viereckigen Feldern und zwölf kleineren. In diesen sehen wir neben rein ornamentalen Füllungen die Zeichen des Tierkreises. Von den größeren Feldern enthalten die beiden äußersten ornamentale Füllungen, die beiden nächsten der Mitte zu je eine prächtig gelagerte weibliche Figur mit rückwärts gewendetem Kopf, einem Fruchtteller auf der einen etwas gehobenen Hand und emporspringendem

[18]) Auch müßte hier ein Kunsthistoriker einsetzen und meine Resultate mit dem erhaltenen Material der Handzeichnungen aus raffaelischem Kreise vergleichen. Ich mußte mich in dieser Hinsicht auf wenige Andeutungen beschränken.

Panther; das mittlere ein Meerungeheuer (Einhorn mit Fischschweif) und Eroten, von denen der eine reitet, ein anderer voranschwebt und der dritte, ungeschickt nachschwebend, sich an der rückwärts ausgestreckten Linken des Reitenden hält; in der Rechten trägt er vorgestreckt seltsamerweise ein Kreuz, der Voranschwebende einen Stab (oder Schwert?). — Die Wand begrenzen links und rechts Pfeiler, über die sich ein Bogen spannt.

Ib

XLIV

An dem **linken Pfeiler** befinden sich von unten nach oben folgende Reliefs: a) in Form einer Mandorla mit der Figur eines nach rechts im Profil stehenden, nackten Mannes, der mit beiden hocherhobenen Händen eine Kugel hält. b) Länglicher Streifen, zum größten Teil zerstört; erkennbar sind links zwei Reiter, von denen der rechte und vordere den Kopf rückwärts wendet, weiter rechts noch ein Kopf. c) ein Rundbild mit der Gestalt des Dionysos, der sich auf einen Satyr lehnt. Diese Gruppe ist einem antiken Relieffragmente entnommen, das sich heute in Madrid befindet. Wir geben eine Abbildung des Stückes in seinem jetzigen Zustande (modern ergänzt ist das Unterteil mit den Unterschenkeln und der Streifen oben).[19]) Aus dem

3. Antikes Relief in Madrid.

[19]) Nach einer Photographie der »Einzel-Aufnahmen von Arndt-Amelung«, Nr. 1689. Hübner, »Bildwerke in Madrid«, Nr. 288. Vergl. Amelung, »Katalog der Skulpturen im vatikanischen Museum«, II, Nr. 438.

Vergleich mit dem Stuckrelief ergibt sich nicht nur, daß das Fragment schon den damaligen Künstlern vorgelegen hat; es läßt sich auch daraus, daß der untere Teil hier anders gestaltet ist, der Schluß ziehen, daß man das Fragment im Beginne des 16. Jahrhunderts noch nicht ergänzt hatte. Wir werden der Gruppe in den Loggien noch einmal begegnen (Seite 91), und dort ist der untere Teil wieder anders vervollständigt. d) Amazonenschild mit Stier.

XLIII

Ic

In der **Bogenleibung** schließen die Ornamente drei größere, viereckige Bilder ein. Auf dem ersten steht links eine nackte weibliche Figur, vom Rücken gesehen; sie trägt den Busengürtel und hält die Rechte ausgestreckt über einer am Boden stehenden Amphora; rechts steht ein Jüngling, nach links gewendet, in bescheidener Haltung; er trägt vor seiner Brust auf der Rechten eine Schale und in der vorwärts erhobenen Linken einen Kranz. Auf antiken Gemmen findet sich eine in der allgemeinen Haltung so ähnliche Figur, daß man wohl an Abhängigkeit denken darf; dort ist Theseus mit dem Schwerte seines Vaters dargestellt.[20]) Die weibliche Gestalt erinnert an die Minerva des bekannten Parisurteils, das Marc Antonio nach einem Entwurfe Raffaels gestochen hat; aber genauer entsprechen die Gestalten derselben Göttin auf zwei späteren Darstellungen des gleichen Gegenstandes, deren Abhängigkeit von der Raffaelschen Schöpfung Löwy in der genannten Schrift dargelegt hat (beide sind dort abgebildet), auf einer Zeichnung Rubens' und einer Cinquecento-Gemme in Wien (die Figur ist auf der Gemme im Gegensinne wiedergegeben). Das Stuckrelief gibt uns einen deutlichen Fingerzeig, wo wir die Entstehung dieses Motives zu suchen haben. Möglich, daß auch hier eine

4. Antike Gemme (nach Furtwängler, A.G., XXXVIII, 18).

[20]) Furtwängler, »Die antiken Gemmen«, Tafeln XXXVIII 18, XLII 7, XLIII 31, LXI 71.

antike Figur Modell gestanden hat. — Das Viereck in der Mitte des Bogens enthält einen Ausschnitt aus einer antiken Darstellung des Kampfes zwischen Amazonen und Griechen, und zwar das linke Drittel eines Sarkophagreliefs in Mantua.[21]) Ein Grieche, vom Rücken

5. Antiker Sarkophag in Mantua.

sichtbar, reißt eine Amazone an den Haaren nach rechts; unten stürzt ein Grieche vornüber, links eine Amazone mit ihrem Pferd; rechts unten noch das Hinterteil eines Pferdes. Die seltsame Art, wie hier die Darstellung abgeschnitten ist, bestätigt einen Schluß, den man bereits aus dem heute kenntlichen Erhaltungszustande des Sarkophages und aus der Verwendung gezogen hatte, die zwei Teile des Reliefs auf einem Gemälde der Renaissance gefunden haben. Auf einem Bilde des Mazzolini da Ferrara (1481 –1530), das die heilige Familie darstellt (heute in der National Gallery in London Nr. 169), ist eine Balustrade mit dem hier wiederholten linken Ende und, davon getrennt, mit der Mittelgruppe des Sarkophagreliefs geschmückt. Heute erkennt man an den betreffenden Stellen Fugen. Das Relief war also seinerzeit in drei Teile zersägt, und die Künstler bereicherten ihre Skizzenbücher mit Zeichnungen der einzelnen Teile, die sie getrennt verwendeten. In die Loggien wird dieser Teil der Komposition aus einem Skizzenbuche des Giulio Romano gelangt sein.[22]) Das

[21]) Unsere Abbildung wiederholt die in dem großen von Robert herausgegebenen Werke: »Die antiken Sarkophagreliefs«, II, Nr. 75.

[22]) Vergl. die Bemerkungen oben Seite 59. — Springer hatte in den »Bildern aus der neuen Kunstgeschichte«, Seite 67, dieses

dritte Viereck füllen einige Figuren, die augenscheinlich einem antiken Bildwerke entnommen sind, ohne daß ich angeben könnte, welchem; doch stellte es zweifellos den Triumph des Dionysos über die Inder dar. Rechts von einem Bäumchen reitet ein Satyr mit dem Thyrsus in der Rechten auf einem Panther nach rechts; ihm voran geht ein Krieger mit langem Speer, an den oben ein Schild gebunden ist; dann ein Elefant, auf dessen Rücken eine bekleidete Figur mit Palme und Füllhorn sitzt, während unten ein Kind aus einer Wanne zu ragen scheint. — In einem der kleinen Felder gewahren wir die mittelste der drei Grazien isoliert und mit Schüsseln auf den Händen. Wir wissen, daß Raffael in seiner florentiner Zeit nach der antiken Gruppe der drei Grazien in Siena (Abb. 6) ein Bildchen gemalt hat.[23]) Die Gruppe ist auch sonst in den Loggien verwendet.

6. Antike Gruppe der drei Grazien in Siena.

An dem **Pfeiler** sehen wir in dem Amazonenschild einen laufenden Eber, in dem Rund zwei behelmte Reiter, die nach rechtshin sprengen — sehr   XLV Id

Relief auf einen ähnlichen kapitolinischen Sarkophag und den aus Thessaloniki im Louvre bezogen. Jener wurde erst 1744, dieser 1836 gefunden.

[23]) Vergl. O. Fischel, »Raphaels Zeichnungen«, Seite 7, Nr. 12. Das Bildchen befindet sich heute in Chantilly.

ähnlich sind die Motive der Reiter am Pfeiler links vom 12. Fenster —, in dem länglichen Relief Eroten, die mit einem Wagen spielen und irgend etwas Schweres aufzurichten suchen; endlich kehrt in der Mandorla der Jüngling wieder, der im Bogen mit einer nackten weiblichen Gestalt gruppiert war; hier hängt ein Mantel an seinem Rücken nieder; der linke Unterarm ist weniger erhoben und damit die Übereinstimmung mit den Gemmenbildern noch schlagender als dort.

In dem linken der beiden **Zwickel über dem Bogen** sitzt eine vollbekleidete Frau; sie wendet den Oberkörper dem Beschauer zu, stützt den rechten Ellenbogen auf die Rückenlehne ihres Thronsitzes, legt das Gesicht trauernd in die Rechte und läßt den linken Arm lässig über den Schoß nach vorne hängen; rechts von ihr füllen den Raum gemalte Stufen mit Geländer, Altar und Baum; an den Stufen bemerkt man Bukranien, Triglyphen und zwischen zweien einen runden Schild; an dem Baum hängt ein Tympanon. Die Figur ist zweifellos aus einem antiken Bildwerke entnommen; schon die Form ihres Sitzes spricht dafür; ähnlich ist die mit Mars überraschte Venus auf einem verschollenen Sarkophag, der gerade im 16. Jahrhundert gezeichnet   XLVI Ie

7. Verschollener Sarkophag.

worden ist.[24]) Der im rechten Zwickel entsprechend nach links gewendete Jüngling, der auf einem Altar sitzt, scheint von einer Gemme in Florenz zu stammen;   XLVI If

[24]) Robert, »Die antiken Sarkophagreliefs«, III, Tafel LXII A.

wir geben die Abbildung aus Gori, »Museum Florentinum«, I, Tafel 88, 5 wieder. Auf der Gemme ist der Jüngling ein Satyr; in den Loggien ist ein Gewandstreif hinzugefügt, und an dem Sitze sind in ganz flachem Relief zwei gekreuzte Gegenstände – Schild und Köcher (?) — gebildet. — Ig In dem anstoßenden Zwickel sitzt XLVI ein nach rechts gewendeter, bärtiger Mann, der sich eine Binde um den linken Fuß legt (vielleicht im Anschluß an eine mir unbekannte, antike Darstellung des Philoktet); sehr ähnlich ist die Gestalt eines Jünglings, der sich eine Binde um den Unterschenkel legt, auf einem geschnittenen Steine in Furtwänglers Gemmenwerk.[25]) — Ihm entspricht rechts XLVI Ih eine vollbekleidete, verschleierte Frau, die in trauernder Haltung vor einer Pfeilerwand sitzt, im rechten Arm ein Zepter hält und sich mit der Linken auf den Sessel stützt; auch sie ist sicher einem antiken Relief entnommen (sehr ähnlich ist die Figur im gegenüberliegenden Zwickel [s. dort]).

8.
Antike Gemme in Florenz.

An dieser Wand sind die **Pfeiler rechts und links von der Tür**, die zur Treppe führt, mit je drei größeren, rechteckigen Reliefs verziert. Am linken XLV Ii zu oberst steht Aphrodite halbbekleidet auf einen Schild gelehnt mit Palme und Apfel; Eros unten mit einem Ring oder Kranz. Die Aphrodite — man nannte sie früher wegen der Waffen Venus Victrix — kommt ähnlich auf antiken Gemmen vor.[26]) Skizzen zu dieser Komposition sollen sich auf Raffaelschen Zeichnungen im Louvre und in Oxford finden.[27]) In der Mitte: Viktoria,

[25]) Furtwängler, »Die antiken Gemmen«, Tafel XXX, I, 9.

[26]) Vergl. Bernoulli, »Aphrodite«, Seite 185, und Müller-Wieseler, »Denkmäler der alten Kunst«, II, Nr. 272 d.

[27]) Passavant, »Leben Raffaels«, II, Seite 602, Nr. 642; III, Seite 223. Pulszky, Seite 28. O. Fischel, a. a. O., Seite 193,

wie sie auf einem Schilde schreibt. Am bekanntesten ist das Motiv von der Trajanssäule, doch ist der Oberkörper hier unbekleidet; so erscheint die Siegesgöttin auf Gemmen (z. B. Smith im »Journal of hellenic studies«, 1886, Seite 283, Tafel E 8) und mit dem Palmbaum wie hier auf einer Münze des Titus, die nach dem Siege über Judaea geprägt wurde (Cohen, »Médailles impériales«, I, Seite 439, Nr. 119). In dem untersten Felde steht Fortuna, vollbekleidet und verschleiert, mit Steuerruder und Füllhorn. Als Vorbild dürfte eine Gemme (vergl. Gori, »Museum Florentinum«, I, Tafel XCVIII 5) oder eine römische Münze gedient haben (vergl. die Figur der Spes am Pfeiler gegenüber).

An dem **rechten Pfeiler** sehen wir zu oberst XLV Ik Juno mit Zepter und Schale; neben ihr den Pfau. Auf dem mittleren Felde eine Figur der Spes;[28]) sie wird von einer römischen Münze stammen; eine ähnliche

Nr. 513. — In einer 1781 bei Bouchard & Gravier in Rom erschienenen »Collection de peintures antiques« ist auf Planche 11 diese Komposition als Teil eines antiken Wandgemäldes aus den Thermen des Kaisers Hadrian abgebildet. Die Figur ist im Gegensinne gezeichnet und entspricht der ebenfalls umgedrehten Viktoria mit Schild und Palmbaum, die wir an dem Pfeiler der Loggien gleich unter der Venus treffen. So wurden in dem genannten Werk noch mehrere Figuren aus den Loggien als antike Wandgemälde ausgegeben: Die Fortuna desselben Pfeilers auf Planche 25 zusammen mit einer blasenden Viktoria von dem rechten Pfeiler der Rückwand in der 12. Abteilung und einer anderen, die Schallbecken schlägt, von dem entsprechenden linken Pfeiler; auf Planche 10 Juno und Spes, Pendants der oben besprochenen Venus und Viktoria, und zwischen ihnen eine blasende Viktoria von dem rechten Pfeiler an der Rückwand der 13. Abteilung; zwei andere Gruppen kämpfender Meerwesen (Gewölbe der 4. Abteilung und Pfeiler links vom 4. Fenster) auf Planche 20 und 21; Planche 8, 9, 23 und 24 stammen aus dem Gewölbe der 7. Abteilung; Planche 22 endlich setzt sich zusammen aus der Darstellung der Leda mit dem Schwan an dem Bogen über dem Ausgang und der Gruppe des Apoll und Marsyas an dem rechten Pfeiler der Rückwand in der 10. Abteilung. Daß es sich hier nicht etwa um Vorlagen Raffaels handelt, die er angeblich zerstört haben sollte, beweist schon die sinnlose Zusammenordnung der verschiedenen Figuren. In demselben Werke werden auch Teile von dem Bildwerk der Portland-Vase (Planche 17) und eines Frieses im Belvedere des Vatikans (Vatikan-Katalog II, Seite 274 n. 96 a; B.-Gr., Planche 18) als antike Gemälde publiziert.

[28]) Vergleiche zu beiden die vorige Anmerkung.

Figur steht auf Münzen des Claudius allein, auf solchen des Hadrian und des Aelius der Fortuna gegenüber (Cohen, »Médailles impériales«, I, Seite 258, Nr. 103; Roscher, »Mytholog. Lexikon«, I, Spalte 1539), doch könnte auch das Relief eines vierseitigen Altars, der sich heute im Museo Chiaramonti befindet (Amelung, a. a. O., I, Nr. 636 a), als Vorbild gedient haben; dort kehrt die gleiche Gruppierung wie auf den Münzen wieder. Zu unterst schwebt eine Viktoria mit zwei Trompeten auf einer Kugel.

9.
Münze des Aelius mit Fortuna und Spes.

Der erstbeschriebenen Wand gegenüber sind die Il beiden **Zwickel** mit sitzenden Figuren gefüllt. Links XLVI thront eine vollbekleidete Frau mit einem Zepter in der Linken, rechts von ihr sind ein Altar und zwei Bäume gemalt. Die Gestalt ist einem Relief entnommen, das sich heute in Villa Albani befindet; erst durch diese Beobachtungen erfahren wir, daß es schon zu Raffaels Zeiten bekannt war. Es ist zuletzt von Samter in den »Römischen Mitteil.«, 1894, Seite 128 (mit Abbildung) besprochen und richtig als Vesta unter den Vestalinnen gedeutet worden. Sehr charakteristisch sind die Formen des großen Thrones. Daß der rechte Arm hier anders bewegt ist als auf dem Marmorrelief, darf

10. Antikes Relief in Villa Albani.

uns nicht irre machen; er ist dort bis auf den Schulteransatz ergänzt. Der Künstler des Stuckreliefs hat uns einen deutlichen Hinweis auf sein Vorbild gegeben, als wolle er uns keinen Zweifel lassen: er hat auf die Göttin jene Brosche übertragen, mit der ihre Priesterinnen das Kopftuch vor der Brust zusammensteckten. Nun findet sich unter den schon erwähnten Raffaelschen Zeichnungen im Louvre und in Oxford tatsächlich eine »sitzende Vesta«, vermutlich unsere Figur (Pulszky, Seite 28). — Im In dem rechten Zwickel sitzt ein bekleidetes Weib, XLVI einem altarähnlichen Bau zugewandt, und bläst eine Tuba.

Wir kommen zum **Fenster.** In dem linken XLVI In Zwickel wieder eine sitzende Frau; rechts ist eine Basis gemalt, die eine Vase trägt, daneben ein hoher Bau aus zwei Pfeilern und deckendem Architrav, auf dem ein kleines Gefäß steht. Die Figur entspricht im Spiegelbilde einer Gestalt auf Sarkophagen mit Darstellung des Medea-Mythus. Man hat sie dort Medea oder Kreusa genannt. Auf ein derartiges Relief, das ehemals in der borghesischen Sammlung war — jetzt im Louvre — werden zwei Stiche der raffaelischen Schule zurückgeführt (Pulszky, Seite 25 f.); doch könnte man auch an einen Sarkophag denken, der sich heute

11. Antiker Sarkophag in Mantua.

in Mantua befindet (Robert, »Die antiken Sarkophagreliefs«, II, Tafel LXII 196; danach unsere Abbildung). Wir werden später einer anderen Szene desselben Sarkophages begegnen. — Im rechten Zwickel sitzt Jupiter XLVI Io in lebhafter Haltung; seinen Sitz deckt der Adler, wie auf den raffaelischen Darstellungen, die von dem

bekannten mediceischen Sarkophag mit dem Parisurteil abhängig sind (vergl. Löwy im »Archivio storico dell' arte«, 1896, Seite 241 ff.; unsere Abbildung nach Robert,

12. Antiker Sarkophag in Villa Medici.

a. a. O., II, Tafel IV 10); links ist ein Bau von zwei Pfeilern und deckendem Architrav gemalt, auf dem rechts und links ein kleines Gefäß steht; die Wand zwischen den Pfeilern füllt ein geflügelter Blitz.

An dem **Pfeiler rechts vom Fenster** in der XLVI Ip Mandorla ein alter Mann in Renaissancetracht, im länglichen Streifen vier Reiter zu zweien gegeneinander sprengend (rechts ein Bauwerk?), im Runde zwei Figuren aus einer größeren Opferdarstellung, die wir im Bogen über dem Fenster sehen, im Amazonenschild ein Stier mit gesenktem Kopf. — Die **Bogen-** XLIII Iq **leibung** enthält drei größere Felder. In dem rechten sprengen zwei Reiter nach rechts, während im mittleren Medea auf dem Schlangenwagen mit den Leichen der Kinder flüchtet; links von ihr füllt den Raum eine Löwin oder ein Panther. Die Medea stammt von demselben Sarkophag wie die Sitzende im Zwickel links darüber (s. oben und Abb. 11). Das linke Relief stellt jene Opferszene dar, aus der wir zwei Figuren bereits am rechten Pfeiler angetroffen haben. Rechts steht der Altar unter einem Baum, links davon gewahrt man ein Tier (Widder?) und ein Kind mit Doppelflöten, vom Rücken gesehen. Eine weiter links stehende Frau scheint etwas über das Tier auszustreuen oder zu gießen;

ihr folgt ein nackter Mann, der mit erhobenen Armen eine Last (Kopf eines Stieres?) trägt, von der ein Fell auf seinen Rücken niederhängt (das sind die beiden auf dem Pfeiler wiederholten Gestalten); zwischen ihnen blickt ein Mädchen dem Beschauer entgegen. Zweifellos liegt auch hier ein antikes Bildwerk zugrunde; dargestellt war ein ländliches Opfer. — In den kleinen Feldern rechts von der Medea die Figur Gott Vaters aus dem Bilde des Gewölbes, auf dem wir dargestellt sehen, wie Licht und Finsternis getrennt werden. Links von der Medea ein Pan, der eine Last mit gebeugtem Rücken trägt, dann rechts von ihm und über dem Opfer rechts von einer Gruppe bockspringender Putten eine groteske Figur, die uns in der plastischen und besonders der gemalten Dekoration der Loggien sehr häufig begegnet. Das Motiv hatte im Altertum apotropäische Bedeutung (vergl. über diese Gestalten, die man fälschlich »Baubo« genannt hat, zuletzt den Katalog der antiken Skulpturen im vatikanischen Museum, II, Seite 60). — An dem **linken Pfeiler** sind im XLIV Ir Schild, Rund und länglichen Streifen Figuren und Gruppen aus dem Leben der Maler wiedergegeben: Da sitzt einer bei der Arbeit am Boden, ein Geselle reibt Farben; in einem Gang mit Pfeilern, wie die Loggien, sind mehrere Künstler verschieden beschäftigt, alle in der Tracht jener Zeit. In der Mandorla schwebt eine Viktoria auf einer Kugel und bläst die Tuba.

Pfeiler und Bogen zwischen I und II. An Is dem **Pfeiler der Rückwand** steht in der Mandorla XLV eine nackte weibliche Gestalt mit wehendem Gewandstreif und einem Korb auf dem Kopfe; sie ist einem bacchischen Sarkophag entnommen, der für die Ausschmückung der Loggien noch verschiedene andere Figuren beigesteuert hat. Er war früher in der Villa Montalto (später Negroni—Massimi) und ist publiziert von Sante Bartoli in den »Admiranda romanarum antiquitatum« (1693) auf Blatt 48/49 (danach unsere

Abbildungen);[29]) statt des Korbes hält die Figur dort mit beiden Händen das Tympanon. Gleich in dem Rund desselben Pfeilers finden wir die beiden Kentauren des

13 u. 14. Antiker Sarkophag, vormals in Villa Montalto.

Sarkophages wieder, nur ist der hintere mit den Flöten, der dort vorangeht, hier nach links gerückt, um die Gruppe dem runden Rahmen einzupassen. In dem länglichen Streifen dazwischen ist ein Kampf dargestellt; wir werden an Kampfdarstellungen auf Sarkophagen und durch die Form des einen Schildes rechts speziell an Darstellungen des Amazonenkampfes erinnert. Tatsächlich finden sich die gleichen Motive auf den Fragmenten eines Sarkophages, die heute im Deutschen Archäologischen Institut in Rom aufbewahrt werden; der Sarkophag war im 15. und 16. Jahrhundert noch

[29]) Derselbe Sarkophag hat schon einem älteren Renaissancekünstler als Vorbild gedient, und es ist wohl möglich, daß Raffael dadurch zunächst auf das antike Relief aufmerksam wurde. Sah er doch das Werk jenes Künstlers in dem herzoglichen Palaste seiner Vaterstadt, wo es einen Kamin in der Sala della Jole schmückt. (Th. Hofmann, »Erstwerke der Hochrenaissance«, Seite 79, 2 und 86).

vollständig und ist damals mehrfach gezeichnet worden; als Standort wird auf einer der Zeichnungen eine Kirche

15. Zeichnung eines heute fragmentierten Sarkophages in Rom (nach Robert a. a. O.).

des S. Giacomo in Rom genannt (vergl. Robert im Text zu Tafel XXXI 76 in dem Werke über die antiken Sarkophagreliefs; weitere Spuren des gleichen Monuments an dem Pfeiler links vom 5. Fenster). In dem Amazonenschild steht ein Vogel rechts von einem Füllhorn, von dessen Früchten er nascht.

XLVII

Von den **drei größeren Feldern des Bogens** enthält das erste nächst der Rückwand folgendes Bild: auf Felsen sitzt, vom Rücken gesehen, eine Nymphe, die sich mit Anstrengung rechtshin wendet; sie trägt ein Busenband und erhebt mit der Linken ihr Gewand; Bewegung und Blick gelten einem kleinen Pan, der mit einem Kranze rechtshin entweicht. Die schöne Figur der Nymphe kehrt in dem einen Zwickel des nächsten Gewölbes wieder; sie ist dem Fragment eines antiken Reliefs entnommen, das sich ehemals im Besitze der Mattei befand und auf dem die starke Bewegung und das Emporheben des Gewandes wohl motiviert ist; das Mädchen sitzt am Rande eines Lagers und enthüllt einen Schläfer, der unter Decken halb verborgen liegt.[30]) In dem Mittel-

16. Antikes Relief, vormals im Palazzo Mattei in Rom.

[30]) Unsere Abbildung nach Venuti-Amaduzzi, »Monumenta Matthaeiana«, II, Taf. 82,2. Das eigenartig interessante Motiv hat noch einen Renaissancekünstler beschäftigt, bei dem sonst kaum eine Anregung durch ein antikes Werk kenntlich zu sein scheint, wenn wir von der bekannten Affenparodie der Laokoongruppe absehen: ich denke an das Bild des Tizian, auf dem sich Venus vergeblich bemüht, den zur Jagd fortstürmenden Adonis zurückzuhalten. Es ist 1554 entstanden und für Philipp II. gemalt worden, also jedenfalls nachdem der Meister 1545 in Rom gewesen war, um Paul III. zu porträtieren. Vergleiche Gronau, »Tizian«, Seite 176; (Gr. teilt mir brieflich mit: »Ob und wann T. die gleiche Komposition für die Farnese gemalt hat, steht nicht fest; Crowe und Cavalcaselle sprechen in ihrem Werke [II, Seite 92 und 195] mit der Behauptung des Gegenteils nur eine unbewiesene Vermutung aus; es scheint nach Campori [Relazioni di Tiziano coi Farnesi, Atti e Memorie delle deputazioni di storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi: II, 1864], daß der Kardinal Alessandro Farnese 1547 das von T. versprochene Bild — dessen Gegenstand nicht genannt ist — nicht erhalten hat.«) — Endlich finden wir das gleiche Motiv in der Umkehrung auf einer modernen Gemme, die man mit Recht aus anderen Gründen der römischen Schule des 16. Jahrhunderts zugeschrieben hat (Mariette, »Pierres gravées«, I, 106; de la Chau et le Blond, »Pierres gravées du duc d'Orléans«, I, 34; S. Reinach, »Pierres gravées«, Seite 136).

felde kämpft ein Grieche mit einem Kentauren; er kniet auf dem Rücken des Tiermenschen und holt mit einer Keule zum Schlage aus. Eine entsprechende Gruppe findet sich auf einem Sarkophagrelief, das ehemals zu Rom in dem 1520 begonnenen Palazzo Lante-Capranica eingemauert war und jetzt verschollen ist

17. Verschollener Sarkophag, vormals im Palazzo Lante-Capranica in Rom (nach Robert a. a. O.).

(Robert, »Die antiken Sarkophagreliefs«, III, Seite 155 ff., Tafel XLI); einer ähnlichen Gruppe werden wir an dem Pfeiler der Rückwand zwischen VII und VIII begegnen; doch ist jene von einem anderen Sarkophag entnommen (Abb. 41); entscheidend ist die verschiedene Wendung des Griechen, die Form seines Helmes und das emporflatternde Mäntelchen, das sich nur hier und

auf dem verschollenen Sarkophage findet. — Das dritte Feld ist fast ganz zerstört; dargestellt war ein Reiterkampf. — In den kleinen Feldern des Bogens bemerkt man zunächst ein Relief mit Nymphe und Pan, einen Eroten mit einem Hündchen; sein Motiv ist das des bogenspannenden Eros und augenscheinlich einer antiken Gemme entnommen (abgebildet z. B. bei Helbig, »Führer durch die Sammlungen Roms« [2. Auflage], I, Seite 286, Figur 21, und bei Furtwängler, »Die antiken Gemmen«, Tafel XLIII 60). Auf dieser Seite ist neben rein ornamentalen Füllungen noch eine Giraffe zu bemerken (vergl. Seite 118), auf der anderen Seite ein am Boden sitzendes Mädchen, das dem Beschauer den Rücken zukehrt, den linken Ellenbogen auf das erhobene Knie stützt und den Kopf in der Linken ruhen läßt. Wir finden hier zum ersten Male das Motiv einer feinen, antiken Relieffigur, die sich von schwarzem Grund abhebt und im Cortile del Belvedere auf einer Säule steht. Wir werden noch andere Fälle kennen lernen, in denen die Stuckfigur genauer als hier mit der antiken übereinstimmt; sie alle beweisen, daß das feine Figürchen schon damals bekannt und begreiflicherweise geschätzt war. Weiter schließen sich noch zwei Felder daran, eins mit einer sitzenden Frau, das andere mit einem sitzenden Manne, der einen Stab aufstemmt, und einem stehenden Knaben, der sich im Faustkampf zu üben scheint.

18.
Antike Relieffigur im Vatikan (nach Amelung, Vatikan-Katalog II, Tafel 11, Nr. 86 d).

An dem **Pfeiler der Fensterwand** sehen wir XLIV
Iu im Schilde einen Hund, in dem Rund eine Nymphe, die nach rechts gewendet sitzt, mit Fels und Bäumen. Die gleiche Figur kehrt, gemalt, in dem links darüber liegenden Gewölbe wieder, und zwar rechts von dem Bilde, das Adam und Eva mit ihren Kindern darstellt (alle Figuren in den acht Eckbildern des Gewölbes variieren dasselbe Thema). Das Vorbild beider findet sich an der Sixtinischen Decke gerade unter dem zum Leben erweckten Adam. — Im Streifen reiten Putten ein Turnier auf Schweinen; die Mandorla umschließt einen Knabenkopf.

II.

An dem **Pfeiler rechts vom Fenster** ist in der XLVIII
IIa Mandorla ein Maurer bei der Arbeit dargestellt; in dem Streifen ein Amazonenkampf, in den links ein Pan geraten ist; von den Motiven finden wir die Amazone auf stürzendem Pferd, den Griechen zu Fuß und die Amazone auf steigendem Pferde auf den beiden schon genannten Amazonen-Sarkophagen (Abb. 5 und 15) wieder; sie sind aber frei verwendet oder einem dritten verschollenen Exemplar entnommen. Der Pan stammt dagegen von dem Sarkophag Montalto (Abb. 13 und 14); statt der Hirtenflöte schwingt er ein Schwert. — In dem Rund ein sitzender Jupiter, von einem Sarkophag, der aus dem Besitze der Farnese nach Neapel gelangt ist; Zeichnungen seiner Reliefs im Codex Pighianus zu Berlin sind mehrfach abgebildet worden (»Archäologische Zeitung« 1843, Tafel 7; Altmann, »Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage«, Seite 54, Fig. 21; danach unsere Abbildung); uns wird noch eine Figur desselben Monumentes begegnen. Im Schild ein rechtshin gelagerter Kentaur (ein fast ganz entsprechender Kentaur auch im Amazonenschild des Pfeilers zwischen dem 4. und 5. Fenster und an dem Pfeiler links vom 13. Fenster; sie scheinen alle auf das gleiche Vorbild zurückzugehen, und zwar auf eine fragmentierte Gemme, auf der eine Kentaurin mit ihrem Säugling dargestellt ist: Gori, »Museum Florentinum«, Tafel 92, 5; danach unsere Abbildung; Furtwängler, »Die antiken Gemmen«, Tafel LVIII 10). — Im **Bogen über dem Fenster** sind drei größere Felder; in dem rechten springt ein Kentaur,
IIb der die Lyra spielt, hoch auf; rechts von ihm tanzt Pan XLVII (wieder von dem Sarkophag Montalto, Abb. 13—14; es ist derselbe, den wir soeben mit einem Schwert im Amazonenkampf getroffen haben). Auch der Kentaur stammt zweifellos von einem antiken Monumente (man vergleiche z. B. die Gemme bei Gori, »Mus. Florent.«, I, Taf. XCII 2). Im Mittelfelde kniet Viktoria auf einem Stiere, um ihn zu opfern; nur ihr Oberkörper ist mit einem wehenden Mantel umhüllt. Derartige antike Darstellungen sind weitverbreitet; wir können als Vorbild ein antikes Relief (s. die Abbild.) oder eine Gemme vermuten (vergl. Lajard, »Le culte de Vénus«, Planche VIII—XI;

19 u. 20. Antiker Sarkophag in Neapel.

21. Antike Gemme, ehemals in Florenz.

22. Antikes Marmorrelief (n. Zoega, »Bassirilievi ant.«, II, 60).

Gori, »Museum Florentinum«, Tafel LXXIII 2, und Smith im »Journal of hellenic studies«, 1886, Plate E 1). Auf dem linken Felde erblicken wir eine Szene aus dem Amazonenkampfe: eine Amazone auf ihrem gestürzten Roß und ein rechtshin sprengender Reiter. Die beiden Figuren entsprechen den beiden Amazonen in dem Streifen des Pfeilers rechts vom Fenster und stammen wie diese von einem der beiden oben genannten Amazonensarkophage (Abb. 5 und 15).

[XLVIII] [IIc] An dem **linken Pfeiler** im Schild eine weibliche Figur, die am Boden sitzt; im Rund Adam und Eva, wie sie im Gewölbe in dem Bilde der Austreibung aus dem Paradiese gemalt sind. In dem Streifen eine Komposition, deren einzelne Figuren wir in den Zwickeln der Rückwand getrennt wiederfinden werden: rechts liegt ein bärtiger Mann auf einem Lager nach links gewendet, wo ihm gegenüber ebenfalls auf einem Lager eine Frau sitzt und aus einer Rolle vorliest; Pult und Gefäß füllen den Raum. In der Mandorla steht eine weibliche Gestalt mit Schild und Reifen (sie kehrt inmitten einer größeren Komposition an dem Pfeiler links vom 6. Fenster im Streifen wieder). An der **Rückwand** enthalten schmale Pfeiler links und rechts je drei größere Felder. [IId] [XLV] Links unten steht eine vollbekleidete Frau, die im linken Arm ein Zepter, mit der gesenkten Rechten ein fast ganz zerstörtes, beutelartiges Attribut hält (vergl. zu dem Gewande die Gemme bei Gori, »Museum Florentinum«, I, Tafel XCIX 5, wegen des Attributes ebenda Tafel C 5). Darüber eine weibliche Gestalt, die in der leicht erhobenen Linken einen Strauß hält, in der gesenkten Rechten eine Fackel, mit der sie Waffen entzündet, die gehäuft am Fuße eines Altars liegen; links ragt eine Säule auf, an die unten ein Schild gelehnt ist; sie trägt eine Statuette des Mars. Die Frau ist die Friedensgöttin; in ihrer Gewandung und der ganzen Art dieser Allegorie ist moderne Erfindung kenntlich. Die Komposition ist noch einmal

verwendet; dort nimmt die Stelle der Frau ein Jüngling ein: der Genius des Friedens. Oben haben wir wiederum ein deutlich modernes Bild: Jupiter in gezierter Haltung, den Blitz in der erhobenen Rechten; zu seinen Füßen der Adler; auch diese Figur kehrt noch einmal, von Eroten umgeben, wieder an dem Bogen über der Ausgangswand. — [IIe] [XLVII] An dem **rechten Pfeiler** unten steht die Figur der Annona mit Füllhorn, Schiffsvorderteil und Scheffel, wie sie auf Münzen des Nero dargestellt wird (vergl. die betreffenden Artikel und Abbildungen in Roschers »Mytholog. Lexikon«, in Pauly-Wissowas »Realencyklopädie« und im »Dictionnaire des antiquités« von Daremberg et Saglio, auch die letzthin erschienene Dissertation von W. Koehler, »Personifikationen abstrakter Begriffe auf römischen Münzen« [Königsberg i. Pr. 1910], Seite 43 ff.). Die Figur kehrt sehr ähnlich wieder in der malerischen [IIIf] [L] Dekoration der beiden Pfeiler zwischen III und IV; der Maler hat das antike Motiv in freier Wiedergabe zu neuem Leben erweckt und damit eine reizende [IIe] [XLII] Gestalt geschaffen. In dem mittleren Felde eilt Minerva nach links, blickt dabei rückwärts, hält im linken Arm einen Speer und auf der Rechten die Siegesgöttin; ihre linke Brust ist entblößt. Im obersten Felde trägt der aufrecht stehende Mars Helm, Mantel, Schild und Speer; der Panzer steht am Boden. — [IIf, g] [XLIX] In den **Zwickeln** der Rückwand kehren die beiden Gestalten, die wir an dem Pfeiler links vom Fenster im länglichen Streifen vereinigt gesehen haben, getrennt wieder: rechts der Lagernde — er hält hier ein Zepter im rechten Arm —, links die Vorleserin, unter deren Lager hier ein gemalter Hund steht. [IIh] [XLIX] In dem links anstoßenden Zwickel liegt auf hohem Lager ein

23.
Münze des Nero
(nach Roscher, Myth. Lex., I, 360).

Schlafender; es ist der Schläfer des verschollenen Reliefs aus dem Palazzo Mattei (Abb. 16); rechts auf runder Basis eine Statuette des Eros mit erhobenen Armen; links ein Baum, an dessen Zweigen ein Vorhang befestigt ist. [IIi] [XLIX] Wieder in dem nächsten Zwickel links sitzt eine weibliche Figur auf einem Lager; nur ihre Beine sind mit Gewand bedeckt; der rechte Arm stützt sich rückwärts auf, die Linke ist mit einem Stäbchen nach rechtshin ausgestreckt; dort ist ein Dreifuß und ein Knabe gemalt, der sich mit entsetzter Gebärde das Gesicht bedeckt. In [IIk] [XLIX] den Zwickeln über dem Fenster rechts eine nackte weibliche Gestalt — sie erhebt mit der Rechten [IIl] [XLIX] irgend etwas (einen Klappspiegel?) —, links eine trauernd Verhüllte, beide auf Lagern; die Ecke füllt bei der Nackten ein Baum, bei der Verhüllten ein Gefäß [IIm] [XLIX] auf vierseitiger Basis. In dem anstoßenden Zwickel liegt ein bärtiger Mann auf hohem Lager; ein weiter Mantel verhüllt ihn zum Teil; der rechte Ellenbogen stützt sich auf ein Kissen, die Linke ist mit einem Zweige vorgestreckt; links ein Gefäß auf hoher Säule. [IIn] [XLIX] Im letzten Zwickel dieser Abteilung kehrt jene Nymphe wieder, die wir schon einmal am Bogen zwischen I und II gefunden haben; ihr Vorbild erkannten wir auf jenem verschollenen Relief des Palazzo Mattei (Abb. 16). Hier wendet sie das Gesicht nach links, von wo ein Erot auf seinem Kopf eine volle Fruchtschüssel heranträgt; rechts ein Baum.

Zum Schluß sei erwähnt, daß das Relief im **Gewölbespiegel** umrahmt ist mit einem Ornamentfriese, dessen Motive mit denen eines köstlichen antiken Frieses übereinstimmen (Abb. 24); viele Fragmente haben sich, besonders in den letzten Jahren, auf dem Forum Romanum nahe dem Heiligtum der Juturna gefunden, doch waren einzelne Stücke längst bekannt.[31]) Die gleiche Umrahmung kehrt in jedem zweiten Gewölbe wieder.

[31]) Vergl. darüber Hülsen in den »Römischen Mitteilungen«, 1905, Seite 81 f., Fig. 27.

24. Antiker Fries vom Forum Romanum.

Zwischen II und III.

An dem **Pfeiler der Rückwand** in der Man- XLVII
IIo dorla befindet sich eine weibliche Figur, die mit flatternden Gewändern nach linkshin eilt; der Kopf, den eine helmartige Kappe bedeckt, blickt rückwärts. Zum ersten Male begegnet uns hier eine Reminiszenz an ein antikes Relief, das im raffaelischen Kreise höchlichst bewundert worden ist und dessen einzelne Figuren besonders häufig und mehr oder minder frei in den Loggien und sonst verwendet wurden: das Relief der

25. Antikes Relief im Louvre; die sogenannten borghesischen Tänzerinnen.

borghesischen Tänzerinnen (heute im Louvre).[32] In dem länglichen Streifen sehen wir eine Kriegsszene: ein Krieger zieht sein Pferd nach links; ein zweiter folgt, weit ausschreitend, und scheint eine Schlinge nach dem Kopfe des Pferdes zu werfen; zwei andere stehen untätig rechts, einer vom Rücken gesehen, der zweite mit hochgestelltem Fuße; abschließend ein Baum. Im Rund die Gruppe der drei Grazien (Abb. 6) in freier Wiederholung; im Schild ein Löwe.

Von den drei großen Feldern des **Bogens** L
IIp sind zwei mit Kompositionen gefüllt, deren Motive von einem Sarkophag mit der Darstellung mehrerer Szenen aus dem Leben des Orestes stammen, wahrscheinlich von dem im Palazzo Giustiniani; neben ihm käme nur

26 Antiker Sarkophag im Palazzo Giustiniani.

noch ein in allen Hauptsachen mit dem anderen übereinstimmender Sarkophag in Frage, der sich heute im vatikanischen Museum befindet; ehedem war er im Besitze der Barberini.[33]) Ich lasse mit Absicht einen Stich aus den Admiranda des Sante Bartoli abbilden, da die Schönheit der Komposition in dieser freien Wiedergabe sehr viel eindringlicher zur Wirkung kommt, als in den rohen oder übereleganten Reliefs der Sarkophage selber. An dem Bogen sehen wir in dem einen Felde Pylades mit dem Leichnam des Ägisth, in dem anderen

[32]) Vergl. Löwy a. a. O.

[33]) Vergl. über die Geschichte der beiden Sarkophage letzthin Rizzo im »Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma«, 1905, Seite 32 ff.

Orest, wie er vorsichtig über eine schlafende Erinnys schreitet;[34]) der Raum war mit diesen Figuren noch nicht genügend gefüllt; da hat sich der Künstler auf die seltsamste Weise geholfen: links richtet sich ein Böckchen auf, die Vorderbeine auf die Schultern der Schlafenden gestellt (über den Inhalt seiner Komposition hat sich dieser Mann sicher nicht den Kopf zerbrochen). Im dritten Felde erkennt man die beiden Kentauren des Sarkophages Montalto (Abbildung 13—14), doch ist der flötende hier voran und nach vorn gestellt. In einem der kleinen Felder begegnet uns ein Motiv, das die Künstler des Raffaelschen Kreises viel beschäftigt hat und zu einzelnen köstlichen Neuschöpfungen verwendet wurde: das Motiv des Satyrs auf dem Delphin in Villa Borghese (vgl. Amelung in der »Strena Helbigiana«, Seite 1 ff.). Auch dem berühmtesten Werke, zu dem dieser Satyr Modell gestanden, dem Jonas in Sta. Maria del Popolo, werden wir noch begegnen. — An

27. Antike Brunnengruppe im Casino Borghese.

IIq dem **Mittelpfeiler der Fensterwand** sind die Dar- XLVIII
stellungen frei erfunden: im Schilde befindet sich ein Adler mit dem Ring der Medici, im Rund ein prächtiger Krieger in Renaissancerüstung — auf seinem Schild die Kugeln des Mediceerwappens —, im Streifen ein Auszug zur Jagd, in der Mandorla die bärtige Büste eines Kardinals.

[34]) Beide sind groß abgebildet bei Rizzo a. a. O., Figur 8 und 9.

III.

An dem **Pfeiler rechts vom Fenster** in der LI IIIa Mandorla erblicken wir die Porträtbüste eines Geistlichen mit anliegender Kappe, im Streifen gehen drei Männer mit Knütteln auf einen wütenden Stier los, der mit gesenkten Hörnern in der Mitte steht; im Rund ist der Adam aus dem Bilde der Schöpfung Evas neben einem Baum auf Felsen gelagert; im Schild eine bärtige Pansmaske mit großen Bockshörnern (sicher nach antikem Vorbild). In dem rechten der drei IIIb L großen Felder **über dem Fenster** sieht man ein hervorragend schönes Symplegma, das wir an dem Pfeiler links vom Fenster gleich wiederfinden (sicher liegt ein antikes Vorbild zugrunde, aber welches?), im mittleren Felde eine sitzende weibliche Figur nach rechts gewendet, in dem linken eine Gruppe des Dionysos und der Ariadne, die von dem Sarkophag Montalto stammt (Abb. 13); dort lagern beide auf einem prächtigen Wagen, der von Kentauren gezogen wird. — An dem IIIc LI **Pfeiler links vom Fenster** im Schilde ein liegender Löwe, im Rund ein Symplegma (wie oben), im Streifen ein Bild des Landlebens (?), in der Mandorla eine nackte Wiederholung des rechten von den drei göttlichen Männern, die in dem einen Bilde des nächsten Gewölbes Abraham besuchen.

An der **Rückwand** enthalten **die beiden seitlichen Pilaster** nur je zwei kleine quadratische, IIId XLVII übereck gestellte Reliefs; links ein eilender Knabe und eine geflügelte »Baubo« IIIe L (s. oben), rechts ein sitzender Knabe mit hochgezogenem rechten Knie — links von ihm ein schlankes Gefäß — und eine knieende Leda mit dem Schwan. Diese wird ganz entsprechend auf antiken Gemmen dargestellt (z. B. Furtwängler, »Die antiken Gemmen«, Tafel XXVIII 17), und auch das Vorbild des sitzenden Knaben wird man am ehesten auf einer Gemme suchen dürfen.

28. Antike Gemme.

Zwischen III und IV.

An dem **Pfeiler der Rückwand** finden wir L IIIf unten die schon erwähnte malerische Darstellung der Annona nach den Münzen des Nero (Abb. 23), dann in der Mandorla zum ersten Male eine auch weiterhin oft verwendete Figur: ein junges Mädchen tanzt und dreht dabei den Körper zurück; der Blick ist abwärts auf die eine rückwärts gesenkte Hand gerichtet; ein Gewandstreif weht im Bogen. Im Altertum hat man in diesem Motive Hermaphroditen dargestellt und ihnen in die rückwärts gesenkte Hand einen Spiegel gegeben zu leicht begreiflichem Zwecke.[35] In den Loggien ist die Figur immer weiblich; den Künstler hat die große Zierlichkeit der Bewegung gereizt, deren ursprüngliche Bedeutung ihm augenscheinlich unklar geblieben ist. Er konnte die Gestalt aus zwei antiken Monumenten kennen: aus dem Sarkophag Montalto (Abb. 13) und einem reliefgeschmückten Marmorgefäß im Camposanto zu Pisa (Abb. 37), von dem bald ausführlicher die Rede sein wird.[36] In dem länglichen Streifen sprengen drei Reiter zwischen Bäumen nach links. Im Rund eine Hindin mit Zicklein.

Der **Bogen** ist besonders reich mit Reliefs ver- LII IIIg ziert. Zunächst erblicken wir in einem kleinen quadratischen Felde einen sitzenden Mann. Dann ein Rund mit der nackten tanzenden Figur, die wir soeben am Pfeiler getroffen haben. Dann wieder in einem kleinen quadratischen Felde eine hockende Erinnys von dem Orestessarkophag im Palazzo Giustiniani (Abbildung 26); weiter enthält ein großes Viereck einen nach rechts gewendeten Kentauren, der die Arme hoch emporhebt und den Kopf seitwärts wendet. Es ist der flötende vom Sarkophag Montalto (Abb. 13—14), nur sind seine Bewegungen übertrieben. In einem kleinen

[35]) Vergl. über diese Darstellung zuletzt Riezler in Brunn-Bruckmanns Denkmälern, Text zu Nr. 578.

[36]) Vergl. Hauser, »Neuattische Reliefs«, Seite 15, Nr. 17.

Quadrat erscheint wieder das nackte tanzende Mädchen; dann befindet sich in der Mitte ein ovales Feld, darin eine liegende weibliche Gestalt. In einem kleinen Quadrat zwei gekoppelte Löwinnen, in dem großen Viereck nach der Fensterseite zu ein bärtiger Reiter mit dem Schild am linken Arm; das Pferd sprengt nach rechts und wendet den Kopf zurück. In einem der kleinen Quadrate begegnet uns zum ersten Male eine groteske Figur: ein kleiner Silen, der die Doppelflöte bläst und dazu von einem Bein aufs andere hüpft. Die Gestalt ist am bekanntesten aus den sogenannten Ikariosreliefs — s. darüber später auf Seite 99 —, findet sich aber auch wiederholt auf dem öfters genannten Sarkophag Montalto (Abb. 14). Das Rund wird von einem tanzenden Jüngling ausgefüllt, der, ganz vom Rücken gesehen, mit beiden Händen ein Gewand ausbreitet; wir werden derselben Figur noch einmal begegnen (am Bogen zwischen X und XI) und können auch für sie ein antikes Vorbild voraussetzen. In einem der anschließenden kleinen Quadrate stellt ein Satyr, der sich weit nach rechtshin beugt, mit beiden Händen einen gefüllten Korb nieder. Das Motiv stammt entweder von einem Ikariosrelief oder dem schon erwähnten Reliefgefäß in Pisa mit der gleichen Darstellung (Abb. 37); dort ist der Satyr beschäftigt, seinem Herrn Dionysos die Sandalen zu lösen. An dem **Pfeiler der** XLVIII IIIh **Fensterwand** lagert im Schild eine weibliche Figur mit mächtigem Füllhorn. So werden die Jahreszeiten an antiken Sarkophagdeckeln gebildet. Im Rund steht eine weibliche Figur, die den Ring der Medici mit der Rechten erhebt, in bergiger Landschaft. Eine Landschaft füllt auch den länglichen Streifen; darin sind zwei Opfernde und ein Zelt mit einem Schlafenden — alle tragen Renaissancerüstung —, rechts ein Mauerring. In der Mandorla die Büste eines Jünglings.

IV.

An dem **Pfeiler rechts vom Fenster** in der LI IVa Mandorla kehrt das tanzende nackte Mädchen (Seite 85) wieder; in dem Streifen zieht eine bacchische Schar ruhig dahin, Pan schreitet voran; das Dionysoskind sitzt auf einem Panther. Ein antikes Vorbild liegt wohl zugrunde; so findet sich das reitende Kind in umgekehrter Richtung, aber gleicher Haltung auf der Vorderseite eines Kindersarkophages, der jetzt in der Sala degli animali im Vatikan eingemauert ist (Nr. 120: der Wagen des Dionysos mit den Kentauren entspricht darauf den gleichen Figuren auf dem Sarkophag Montalto). Im Rund holt ein Triton zu einem mächtigen Schlage aus; auf einer seiner Schwanzwindungen sitzt links unten ein Knabe; dieselbe Gruppe ist mit anderen ähnlichen in dem Gewölbe der gleichen Abteilung gemalt. Die Anregung zu der eigentümlichen Darstellung kämpfender Meerwesen werden die Künstler durch zwei prächtige Kupferstiche des Mantegna erhalten haben (vergl. Kristeller, »Mantegna«, Seite 414, Anmerkung 1); man hat lange geglaubt, die Stiche seien nichts als freie Kopien antiker Terrakottareliefs, bis sich der moderne Ursprung der Reliefs herausgestellt hat, die vielmehr von den Stichen abhängig sind. Woher aber stammte das Motiv bei Mantegna? oder hatte dieser es frei erfunden? Die Stiche sind in der Zeit um 1490, d. h. nach dem römischen Aufenthalt des Künstlers entstanden. Unter den römischen Antiken aber gibt es zwei Monumente, von denen die Anregung stammen könnte: ein Sarkophag auf dem ersten Treppenabsatz des Palazzo Corsini (Matz-Duhn, »Zerstreute Bildwerke in Rom«, II, 3164; unsere Abbildung 29 nach Mon. dell'Istituto VI, Tav. XXVI) und ein Sarkophag in der Galleria Borghese (Nibby, »Mon. scelti della Villa Borghese«, Seite 115, Nr. 8, Tav. 9). Auf jenem repräsentieren vier Tritone vier der großen Götter; in der Mitte ist Ares an Helm, Schwert und Schild kenntlich; er schlägt voll Wut auf

29. Antiker Sarkophag im Palazzo Corsini.

einen Meerdrachen los, der sich angstvoll krümmt, während ein Erot erschrocken zur Seite flüchtet; die Nereïde auf seinem Rücken aber betrachtet unbekümmert ihr Antlitz im Spiegel. Auf dem zweiten Sarkophag holt links ein bärtiger Triton zum Schlage gegen einen anspringenden Panther aus, unter der Muschel ein unbärtiger zu nicht minder wuchtigem Schlage gegen einen Drachen. Immerhin treten diese Motive auf den beiden Monumenten wenig hervor, und man kann es keinem verdenken, wenn er sich scheute, einen Zusammenhang zwischen ihnen und Mantegna oder den Künstlern der Loggien anzuerkennen. Dennoch habe ich beide Sarkophage hier abbilden lassen, da sie die einzigen antiken Kunstwerke auf römischem Boden sind — wenigstens, soweit mir bekannt, die einzigen —, auf denen sich derartige Motive finden. Bedeutsamer treten diese auf einem anderen Gebiete der alten Welt hervor: an dem Grabmal der Julier zu St. Remy in Südfrankreich (unsere Abbildung 31 nach der Publikation in den »Antiken Denkmälern«, herausgegeben vom Archäologischen Institut, I, Tafel 15) und auf den Neumagener Grabsteinen (jetzt im Museum zu Trier), doch sind diese Grabsteine erst im 19. Jahrhundert aus einer Mauer, in die sie eingebaut waren, hervorgezogen worden; jedenfalls also kommen sie für die Geschichte der Motive in der Renaissance nicht in Betracht. Aber auch für das Denkmal in St. Remy läßt sich nicht erweisen, daß es Mantegna, wenn auch nur mittelbar, bekannt gewesen sei. Die beiden einzigen italienischen Künstler jener Zeit, von denen wir wissen, daß sie in Südfrankreich gereist sind und skizziert haben, Giuliano da Sangallo und Fra Giocondo, sind erst nach 1490 in Frankreich gewesen, Giuliano von 1494—96, Giocondo von 1495 an. Möglich bleibt es natürlich auch, daß ein Meister wie Mantegna kraft seiner eigenen Phantasie diese Vorstellung entwickelt habe ohne einen greifbaren Anhalt; stimmt doch keines der genannten antiken Reliefs mit seinen Stichen in irgend einem Zuge genau überein. Das Motiv findet sich dann wieder in den gemalten Friesen des zerstörten Palazzo Altoviti in Rom, die heute ebendort in der Galleria Corsini aufbewahrt werden (Photogr. Moscioni, Roma, Nr. 796). — Im Schild ein vierbeiniges Tier mit langen Ohren oder Hörnern.

30. Antiker Sarkophag im Casino Borghese.

31. Fries vom Grabdenkmal der Julier zu St. Remy.

Der **Bogen über dem Fenster** ist, wie der LII IVb letztbeschriebene, besonders reich verziert. Rechts zu unterst befindet sich ein Rund mit einer weiblichen Gestalt, die rechtshin eilt; dann ein Viereck; darin ein Elefant mit Lenker und Führer (augenscheinlich aus einer antiken Darstellung des dionysischen

Triumphs über die Inder). In der Mitte ein Rechteck mit einem nackten liegenden Weibe. In dem folgenden großen Quadrate stehen zwei weibliche Gestalten einander gegenüber und reichen sich die Hände; die linke ist tief verhüllt. In einem kleinen Quadrate darunter bemerken wir einen Knaben, der nach rechtshin eilt und dabei umblickt. In dem Rund zu unterst links der kleine Silen mit den Flöten (s. oben Seite 86). — An IVc dem **Pfeiler links vom Fenster** im Schild ist ein LI Gorgoneion, im Rund eine kirchliche Szene angebracht: ein Mönch kniet in einem Bogengange vor einem Geistlichen und reicht ihm eine Rolle. Im Streifen links von einer Uferlandschaft ein Triton, der gegen ein Meerungeheuer kämpft; auf seinem Fischrücken sitzt eine Nereïde, die sich ängstlich an ihn anklammert (im Motive sehr ähnlich der Nereïde auf dem Galateabilde rechts im Hintergrunde). Auch diese Gruppe kehrt in den Malereien des Gewölbes wieder. Das Relief in der Mandorla ist bis auf zwei große Ähren zerstört, doch erkennt man noch, daß auf der unteren Ähre ein Vogel saß.

An der Rückwand enthalten die **beiden seit-** IVd **lichen Pfeiler** jeder nur zwei Rundbilder: links L unten ein Kampfbild: ein Bärtiger gleitet von seinem gestürzten Pferde und wird von einem Jüngling niedergestochen; die Verkürzung des Pferdes ist vorzüglich gelungen. Darüber eine Darstellung des Mucius Scävola (freie Komposition ohne antikes Vorbild); rechts unten eine Nachbildung des Jonas in Sta. Maria del Popolo (vergl. oben Seite 83); darüber Leda mit dem Schwan, den sie, auf einem Bette liegend, empfängt (in gleicher Weise ist der Vorgang im Altertum nicht dargestellt worden).

Für die Füllung von vier **Zwickeln** hat das Relief LIII IVg—k der borghesischen Tänzerinnen drei Figuren geliefert; IVf für einen fünften wurde eine ähnliche Gestalt erfunden LIII und der Raum in allen vier Zwickeln gefüllt mit Altären, Gittern, Fruchtkörben und einmal mit einem Eros auf

hoher Balustrade, auf die er eine Blumengirlande IVl hinaufzieht. An der Fensterseite links eine freie, LIII echt raffaelische Komposition: eine Nymphe sitzt nach links gewendet und spielt mit Eroten. In dem links IVm daran stoßenden Zwickel sehen wir eine Paniske nach LIII rechts gebeugt und mit einem Gefäß beschäftigt, links von ihr eine Herme; auf dem Sarkophagrelief, von dem die Gruppe entlehnt ist, steht die Paniske mit der Herme in naher Beziehung; aber es ist begreiflich, weshalb der Künstler bei der Übertragung beider Figuren in den Vatikan ein bedeutsames Glied ihrer Komposition unterdrückt hat; allerdings hat er selber oder einer seiner Genossen an einer anderen Stelle (s. unten Seite 106) nicht so rücksichtsvoll gehandelt. Der Sarkophag ist aus dem Besitz der Farnese nach Neapel und dort in das Gabi-

32. Antiker Sarkophag in Neapel.

netto pornografico gelangt (unsere Abbildung nach Gerhard, »Antike Bildwerke«, Tafel CXI; Marc Anton hat die Darstellungen des Sarkophages gestochen). — In dem IVn links entsprechenden Zwickel kehrt die Gruppe des LIII Dionysos mit einem Satyr wieder, die wir gleich im Anfang unserer Studie als Wiederholung eines antiken Fragments in Madrid erkannt haben (Abb. 3); die Teile, die an dem Fragmente jetzt von moderner Hand zugefügt sind und zur Zeit der Ausschmückung der Loggien noch gefehlt haben müssen, sind hier anders ergänzt als an dem Pfeiler der ersten Wand. Der Gott scheint etwas auf einen Untersatz zu legen, auf dem ein gemalter Blumenkorb steht; von oben schwebt ein ebenfalls gemalter Erot mit einem Stab in beiden Händen nieder.

Zwischen IV und V.

Pfeiler der Rückwand: In der Mandorla LII IVo sehen wir einen Pan, der mit erhobenen Händen die Schallbecken schlägt (das Motiv des Oberkörpers ist dem Pan des Sarkophages Montalto entnommen; Abb. 13); im Streifen zwei Tritone, die um eine Maske (?) kämpfen, und links davon ein dritter Triton mit einer Nereïde; im Rund sitzt rechts ein Kind auf Felsen und streckt begehrlich sein Händchen empor nach einem Jüngling, der von links mit erhobenen Händen zu ihm heraneilt (die Komposition kehrt im Bogen wieder); den Schild schmückt ein Greif, nach links gewendet.

Der **Bogen** enthält außer kleinen Feldern zwei LIV IVp runde und zwei quadratische, in der Mitte ein rechteckiges, das ein ovales Medaillon einschließt. In dem ersten Rund sprengt ein Kentaur nach links in fliegendem Galopp (galop volant) mit weitausgreifenden Vorder- und Hinterbeinen, die Hinterhufe mit ihrer Unterfläche nach oben gekehrt; wir wissen durch eine interessante Studie Salomon Reinachs (»Revue archéologique« 1900—1901 an verschiedenen Stellen), daß dieser ausdrucksvolle Typus in der mykenischen Kunst geschaffen worden ist; dann taucht er in der ostasiatischen Kunst der Chinesen und Japaner auf; es ist nicht unmöglich, daß seine Kenntnis diesen Völkern auf seltsamen Wanderungen aus Griechenland über Sibirien zugetragen wurde. Sicher wurde er der europäischen Kunst erst wieder bekannt, als durch Entdeckungsreisen und Handelsbeziehungen chinesische und japanische Waren auf den europäischen Markt gebracht wurden. Lange sträubte sich die feste Tradition der klassischen Kunst gegen den Eindringling, der sich aber dann im vergangenen Jahrhundert so fest in die Anschauung der Europäer eingenistet hatte, daß es dem unwiderlegbaren Nachweis der Momentphotographie, die uns die wahren, von diesem Typus vollkommen abweichenden Bewegungen des galoppierenden Pferdes gelehrt hat, noch heute nicht

gelungen ist, ihn aus der Gunst unserer Augen zu vertreiben. Die Künstler der Renaissance sind, wie gesagt, fast ausnahmslos dem griechischen Typus treu geblieben; desto wertvoller ist dieses Kentaurenrelief als Zeugnis für das Eindringen des asiatischen Typus. In dem ersten Quadrat sind wieder das Kind und der heraneilende Jüngling zu sehen; dieser ist hier geflügelt; in dem rechten Medaillon ein Jüngling mit einer Fackel (?); im zweiten Quadrat eine sitzende Frau, nach links gewendet, die der Kreusa auf den Medeasarkophagen (s. Abb. 11) sehr ähnlich ist; im zweiten Rund ein liegender Kentaur (es ist nicht derselbe, den wir schon einmal an dem Pfeiler rechts vom 2. Fenster gesehen haben, sondern von einem Sarkophagrelief im Vatikan entnommen [vergl. oben Seite 77 und Abbildung 41], und zwar ist es der, dem dort ein Grieche auf dem Rücken kniet). — An dem **Pfeiler der Fenster-** LV

IVq **seite** kehrt im Schilde der gleiche Kentaur wieder. Im Rund sitzt inmitten eines breiten Kreises mit kabbalistischen Zeichen ein Zauberer, nach rechts gewendet; zu seinen Füßen ein aufgeschlagenes Buch mit Schriftzeichen; er erhebt den Zauberstab, auf den ein Wesen mit Schmetterlingsflügeln zuschwebt; im Hintergund ein Baum. Im Streifen steht inmitten eines Kreises der gleiche Zauberer, um den drei Teufel, seines Winkes gewärtig, knien; im Kreise liegen neben dem Zauberer zwei Gegenstände; er erhebt mit der Rechten den Stab und hält mit der Linken ein Buch; ringsum Hügel mit Wald. In der Mandorla ein sitzender Greif.

V.

Rechts am Fenster erblicken wir in der Man- LV

Va dorla einen Jüngling, vom Rücken gesehen; er steht mit einem Stab in der Linken nach links gewendet, weist mit der Rechten nach links und blickt rückwärts. Den Streifen füllt eine Uferlandschaft; im Wasser streben zwei Tritone einander entgegen; der rechte erhebt ein Gewand wie einen Schild, auf dem linken reitet eine Nereïde. In dem Rund eine sitzende Frau in bergiger Landschaft; im Schild ein Gorgoneion. —

Vb Den **Bogen über dem Fenster** zieren drei viereckige Reliefs. LIV Auf dem ersten eine nackte Liegende, vom Rücken gesehen, die wir noch öfter finden werden; in der Mitte eine Sitzende, die sich nach rechtshin wendet und liest; links eine ebenfalls nach rechts gewendete Sitzende mit abwehrender Handbewegung. — **Links vom Fenster** ist im Schild LV

Vc die Figur der Liegenden, die wir am Bogen sahen, wiederholt. Im Rund eine der borghesischen Tänzerinnen, im Streifen zwei Kampfgruppen (beide stammen von dem oben erwähnten Amazonen-Sarkophag, von dem sich Fragmente im Deutschen Archäologischen Institut in Rom erhalten haben; Abb. 15); in der Mandorla steht eine nackte weibliche Gestalt, von rückwärts gesehen, ein Tuch in den erhobenen Händen.

Zwischen V und VI.

An dem **Pfeiler der Rückwand** steht in der LIV

Vd Mandorla ein Satyr, nach rechts gewendet; er hält in der Linken einen Stab und macht mit der Rechten einem Hündchen, das zu seinen Füßen sitzt, Zeichen. Im Streifen sprengen vier Krieger nach links. Im Rund sieht man zwei Jünglinge stehen; einer umfaßt den anderen von rückwärts; die Gruppe ist mit geringen Änderungen entlehnt aus dem Bilde an der Decke der Sixtinischen Kapelle, das den trunkenen Noah mit seinen Söhnen darstellt. Im Schilde reitet Eros auf einem Zweige. — Von der **malerischen Dekoration dieses Pfeilers** sind die Teile um die Mandorla ganz besonders zierlich; Eroten wiegen sich beweglich und ruhig in den feinen Ranken eines zartbelaubten Bäumchens. Im unteren Teile des Pfeilers ist, ebenso wie an dem gegenüberliegenden, ein Bild der ephesischen Artemis mit reichem Zubehör gemalt: über einer Basis, an deren Vorderseite eine feierliche Opferhandlung dargestellt ist, erhebt sich ein Stufenbau, darauf das Bildnis der Göttin; rechts und links von den Stufen steht je ein schlanker Hirsch; die Göttin trägt auf dem Scheitel einen kapitellartigen Aufsatz; auf diesem wieder erhebt sich ein Gebäude mit hoher Tür. Die sehr frei benutzte Vorlage zu dem Bildwerk hat vielleicht eine Statuette der Göttin im kapitolinischen Museum geliefert (im Taubenzimmer in der Mitte der Rückwand), wenn nicht diese, so jedenfalls ein ganz entsprechendes Bildwerk. Die Darstellung an der Basis, die dort in Relief ausgeführt ist, weicht von der gemalten in den Loggien ab (vergl. den Aufsatz in den »Österreichischen Jahresheften«, 1909, Seite 172ff.). Die Hirsche konnte der Maler einigen Florentiner Gemmen entnehmen (abgebildet bei Gori, »Museum Florentinum«, I, Taf. 67, 10-12; vergl. auch eine Münze von Apameia aus der Zeit Gordians, auf der die ephesische Artemis mit Aufbau und Hirschen dargestellt ist, abgebildet bei Imhoof-Blumer, »Nymphen und Chariten auf griechischen Münzen«, Seite 167, Tafel X 33).

33. Statuette der Artemis von Ephesos im kapitolin. Museum.

34. Antike Gemme in Florenz.

Den **Bogen** schmücken drei große viereckige LVI

Ve Felder. Im ersten sieht man eine der borghesischen

Tänzerinnen, im mittleren einen Eroten, der mit weitgestellten Beinen und leichtgebeugten Knien nach rechts gewendet steht; er war in irgend einer Handlung mit einem anderen Wesen begriffen, von dem sich nur undeutliche Spuren erhalten haben; im dritten die nackte vom Rücken gesehene weibliche Gestalt, der wir schon in der zuletzt genannten Mandorla von V begegnet sind, nur fehlt hier das Tuch in den erhobenen Händen; die Linke ruht auf dem Scheitel, während die Rechte Früchte zu halten scheint; links ein Baum, rechts unten ein Tier. Es ist wohl möglich, daß als Vorlage für beide Figuren ein antikes, häufig wiederholtes Gemmenbild gedient hat, auf dem Aphrodite in derselben Haltung und Ansicht dargestellt ist (Furtwängler, »Die antiken Gemmen«, Tafel XXXVII 37). — In dem Schild am **Pfeiler der Fensterwand** (LV) befindet sich ein phantastisches Ungeheuer (Vf) mit vierfüßigem Tierkörper, langem Hals und einem bärtigen Kopf mit langen Ohren oder Hörnern, im Rund eine der schlafenden Erinnyen vom Orestes-Sarkophag (Abb. 26), im Streifen eine Liegende — sie entspricht der Liegenden, die wir in der Dekoration am fünften Fenster zweimal getroffen haben — zwischen zwei Sitzenden; in der Mandorla eine der borghesischen Tänzerinnen.

35.
Ant. Gemme
(n. Furtwängl.
a. a. O.)

VI.

Rechts vom Fenster steht in der Mandorla (LVII) (VIa) ein Schwan; im Streifen sitzt links ein nach rechts gewendeter Ritter in einer baumreichen Landschaft; vor ihm kniet ein Jüngling und bietet ihm eine Schale mit Früchten an; auf die beiden zu eilt ein anderer Ritter in der Mitte des Bildes; er wendet dem Beschauer den Rücken zu; rechts im Grunde liegt ein Gebäude, wie die Engelsburg. Das Rund füllt eine Landschaft mit

dem schlafenden Jakob aus dem Bilde vom Traum der Himmelsleiter, den Schild ein Adler, der eine Schildkröte zu packen und zu beißen sucht; den Grund decken Bäume. — Im **Bogen über dem Fenster** (LVI) (VIb) zunächst ein Quadrat mit einer der Erinnyen vom Orestes-Sarkophag, dann ein Rechteck, in dem ein Jüngling am Boden sitzt; ihm zugewandt steht ein Knäblein; dann wieder ein Quadrat mit einer der borghesischen Tänzerinnen, die hier eine Tuba bläst; weiterhin noch ein Rechteck mit zwei Kindern und seltsamen Tieren einander gegenüber; endlich noch ein Quadrat, wieder mit einer schlafenden Erinnys. — Im (VIc) Schild an dem **Pfeiler links vom Fenster** (LVII) ist ein blasender Triton dargestellt; im Rund sitzt ein Mann auf Felsen; links ein Baumstrunk; im Streifen fünf Mädchen (die zwei rechten stammen von den borghesischen Tänzerinnen; die zweite von rechts haben wir schon einmal am Pfeiler links vom 2. Fenster gesehen). In der Mandorla steht ein nackter Jüngling, die linke Hand auf die Hüfte gestützt und mit hochgestelltem linkem Fuße; die gesenkte Rechte hält ein stabartiges Attribut. — Jeder der **beiden seitlichen Pfeiler der Rückwand** ist mit drei Achtecken und vier kleineren Feldern verziert, deren Langseiten ausgebaucht sind. Nur die kleineren sind mit Reliefs (VId) gefüllt, doch ist das unterste an dem linken Pfeiler (LIV) ganz zerstört. In dem Felde darüber ein Mädchen, das nach rechtshin tanzt und dabei einen flachen Korb auf dem Kopfe trägt, darüber der kleine hüpfende Silen mit der Flöte (Seite 86); dann ein Jüngling, der nach linkshin eilt und eine Stange schultert, an der ein Vogel hängt. (VIe) An dem anderen Pfeiler ist das unterste Relief etwas (LVI) beschädigt. Dargestellt ist ein Weib mit Busenband und Gewandstreif, die Figur vom Rücken sichtbar; sie beugt sich etwas nach links und legt die Linke schützend auf den Kopf eines Kindes, das neben ihr steht. Darüber ein Jüngling, der mit gespreizten Beinen nach links

gewendet steht; ein Pantherfell ist um die Schultern geknüpft und weht rückwärts; der Blick ist leicht gesenkt auf die vorwärts nach unten gestreckten Hände, die ein Tympanon halten; die Figur stammt aus einer häufig wiederholten antiken Komposition, in der zwei kelternde Satyrn dargestellt sind, umgeben von einem Silen, der Trauben herbeischleppt, und einem dritten Satyr, der die Flöten bläst; nach dem Takt dieser Klänge drehen sich die kelternden Satyrn stampfend in der vollen

36. Antikes Relief in Villa Albani.

Kufe; sie fassen dabei Laubzweige oder einen Reifen, der sich hier in das Tympanon verwandelt hat. Die Komposition findet sich besonders oft auf Terrakottaplatten; das Vorbild für die Figur in den Loggien scheint aber ein entsprechendes Marmorrelief in Villa Albani geliefert zu haben, das wir nebenstehend abbilden, denn nur hier finden wir die gleiche Beinstellung und den Reifen. In dem Felde darüber trägt ein Jüngling einen anderen auf seinem Rücken nach links; zu oberst steht ein Jüngling mit der Chlamys, halb nach rechts gewendet.

Zwischen VI und VII.

An der **Rückwand** in der Mandorla steht ein (LVI) (VIf) Kranich auf einem Bein; in dem Streifen darüber ist ein Opfer dargestellt (ein Stier wird getötet; rechts eine

Frau mit einem nackten Knäblein). Im Rund eine der borghesischen Tänzerinnen, im Schild ein Vogel auf einem Zweig.

Von den drei größeren Feldern am **Bogen** LVIII VIg zeigt das erste wieder einen sitzenden Jupiter mit dem Adler, nach dem Vorbild des mediceischen Sarkophages mit dem Parisurteil (Abb. 12), dem der raffaelische Kreis so mannigfache Anregungen entnommen hat.[37]) In der Haltung des rechten Armes und der Neigung des Kopfes erinnert dieser Jupiter bereits an den in der Farnesina, der auf die Klagen der Venus horcht. In dem mittleren Felde ein Krieger oder eine Amazone auf niedrigem Sitz; sie scheint seltsamerweise zu lesen; rechts ein Strauch (?). In dem dritten der bärtige Dionysos auf einen kleinen Satyr gestützt zwischen Felsen; es ist die bekannte Gruppe aus den sogen. Ikariosreliefs. Der Umgebung Raffaels konnten ihre Motive aus zwei antiken Monumenten bekannt sein: der Relieftafel, die aus dem Besitz der Farnese nach Neapel gelangt ist, und einem großen, reliefgeschmückten Gefäß im Camposanto zu Pisa, das wir schon einmal kurz erwähnten. Der Vergleich entscheidet für das Gefäß zu Pisa.[38]) Dort ist die Gestalt des Gottes gegenüber der breiten Fülle auf dem farnesischen Relief seltsam verschmälert, und der

37. Relief eines antiken Marmorgefäßes im Camposanto zu Pisa.

[37]) Vergl. Löwy a. a. O.

[38]) Lasinio, »Raccolta di sarcofaghi ecc. del Camposanto di Pisa«, Tav. LXI (danach unsere Abbildung); Dütschke, »Antike Bilder in Oberitalien«, I, Nr. 132.

Künstler des Stuckreliefs hat diesen Zug getreulich nachgeahmt; anders Niccolò Pisano, dem dieselbe Gruppe bereits als Vorbild für den prächtigen Simeon an der Kanzel in Pisa gedient hatte.[39])

In der Mandorla am **Pfeiler der Fensterwand** LIX VIh ein weiblicher Kopf, im Streifen rechts eine von den Erinnyen des Orestes-Sarkophages, links ein nackter Jüngling, auf Felsen gelagert, zwischen beiden ein Baum; im Rund sitzt eine Frau, nach rechts gewendet, und liest vor, die Linke in sprechender Gebärde erhoben; im Schilde ein bartloser, ältlicher Kopf mit weitgeöffnetem Mund, lang herabhängender Kappe und Eselsohren.

VII.

Diese Abteilung nimmt die Mitte des Ganges ein; VIg deshalb ist ihr Gewölbe besonders reich mit Stuck- LVIII VIIe reliefs geschmückt. Die vier Bilder aus dem Leben LX

38. Teil eines antiken Kandelabers im Louvre (nach Clarac a. a. O.).

[39]) Vergl. Hauser, »Neu-attische Reliefs«, Seite 15, Nr. 17.

Josephs werden eingerahmt von je zwei reichgegliederten Halbsäulen, die ein Gebälk tragen; um ihren Fuß sind unten drei weibliche Gestalten gruppiert, von denen die mittelste dem Beschauer den Rücken zukehrt. Das Motiv findet sich am Schaft eines antiken Brunnenbeckens (Abb. 38), das heute im Louvre steht (Clarac, »Musée de sculpture«, 259, 634; »Salle des Caryatides«, Nr. 233); zu Raffaels Zeiten war es im Besitz der Borghese. In den Ecken steht je ein Pan als Träger eines feinen, kandelaberartigen Aufsatzes; an ihn schließt sich jederseits noch ein Pan; beide sind ins Profil gestellt und blasen auf großen, gewundenen Hörnern; diese sind ganz moderne Erfindung; aufrecht stehende, tief ins Fell gehüllte antike Pane, wie die mittleren, finden sich häufig in Statuettenform; doch sei auch erinnert an die beiden aus dem Theater des Pompejus, die aus dem Palazzo della Valle ins kapitolinische Museum gelangt sind und die Raffael in der Umrahmung der einen Tapete mit der Darstellung der Schlüsselverleihung verwendet hat (sie stehen im Hofe des Museums rechts und links vom Marforio; vergl. Helbig, »Führer durch die Sammlungen klassischer Altertümer in Rom«, 2. Aufl., Nr. 409, 410). Über den kandelaberartigen Aufsätzen füllt die Ecke zwischen den Gebälken eine Pansmaske, die den Ring der Mediceer im Munde trägt; als Vorbild läßt sich die antike Pansmaske im Konservatorenpalast erkennen. Seitlich hängen Fruchtgirlanden in Bogen nieder; ihre Enden werden von zierlichen Schwänen mit den Schnäbeln emporgehoben; das Motiv

39. Antike Pansmaske im Konservatorenpalast zu Rom.

kannten die Künstler von antiken Grabsteinen und Wandgemälden. Den Raum rechts und links von den Panen füllen je zwei tanzende Mädchen; bis auf zwei sind sie von dem Relief der borghesischen Tänzerinnen genommen, das auch die Pfeilerhalle geliefert hat, vor dem sich die Gestalten bewegen.

Auf der **Rückwand** finden sich figürliche Reliefs nur an dem **Bogen,** der sich über dem Fenster der anstoßenden Sala dei Chiaroscuri wölbt: in drei Rechtecken sitzt je eine Gestalt am Boden.

Auf der anderen Seite steht in der Mandorla an VIIa dem **Pfeiler rechts vom Fenster** Apollon mit Lyra LVII und Mantel, nach rechts gewendet. In dem Streifen reiten vier Jünglinge in einer Landschaft mit Bäumen und Gebäuden nach rechts. In dem Rund sitzt Venus, rechtshin gekehrt; sie stützt mit der erhobenen Linken ein Zepter auf und reicht dem kleinen Amor mit der Rechten einen undeutlichen Gegenstand. Im Schild sehen wir einen Vogel mit Schlangenschwanz. Den VIIb **Bogen über dem Fenster** zeichnen drei größere LVIII Quadrate aus. In den beiden äußeren entsprechen sich zwei sitzende weibliche Gestalten, hier nach links, dort nach rechts gewendet; die eine hält einen Stab mit der Rechten und stützt die Linke auf; die andere scheint vorzulesen. Zwischen beiden sitzt im mittleren Felde ein nackter, kahlköpfiger Alter, nach rechts gewendet und vertieft in den Inhalt einer Pergamentrolle. — **Links vom Fenster** schmückt den Schild LVII VIIc ein langschwänziger Vogel mit Schwanenhals; im Rund sitzt der kleine Amor auf einem Ziegenbock; die Gruppe stammt aus einem zierlichen antiken Relief in Villa Borghese. Daß sich dieses Relief und die anderen, die mit ihm zu einer friesartigen Dekoration

40. Antikes Relief im Casino Borghese

gehört haben, bei den Künstlern des 16. Jahrhunderts einer leichtverständlichen Beliebtheit erfreuten, beweist die Tatsache, daß sich Zeichnungen von ihnen aus jener Zeit im Codex Coburgensis, im Skizzenbuch des Dal Pozzo in Windsor und in den Uffizien in Florenz erhalten haben (vergl. den Aufsatz des Verfassers in den »Römischen Mitteilungen«, 1909, Seite 181 ff., Tafel V, wo die drei Handzeichnungen im Texte abgebildet sind). — Im Streifen ziehen drei Tritone mit zwei Nereïden nach rechts; in der Mandorla steht Pan im Profil nach rechts gewendet; er hält mit beiden Händen eine Schlange, deren Kopf er aufmerksam betrachtet.

Zwischen VII und VIII.

In der Mandorla am **Pfeiler der Rückwand** LVIII VIId steht Pan, nach links gewendet, und bläst auf einem gewundenen Horn; er entspricht den Panen oben in dem Gewölbe. Im Streifen rechts von einem Gemäuer Kentaurenkämpfe, die von dem einen der zwei schon genannten Sarkophagreliefs aus der Villa di Papa Giulio stammen (heute in der Sala delle Muse; Robert, »Die antiken Sarkophagreliefs«, III, Tafel XV; Abb. 41 nach

41. Vorderseite eines antiken Sarkophages im Vatikan.

einer Photographie des römischen archäologischen Instituts). Im Rund steht eine tiefverhüllte weibliche Gestalt mit übereinandergeschlagenen Beinen, auf einen Pfeiler gelehnt; das reizvolle Motiv ist jenem Musen-

sarkophag entnommen, der aus dem Besitz der Farnese nach Neapel gelangt ist (Abb. 19—20); wir haben oben bereits den Jupiter desselben Sarkophages getroffen. Erst in der Ausführung des modernen Künstlers entfaltet das Motiv seine volle Schönheit. Im Schilde ein laufendes Pferd.

VIIe Im **Bogen** drei größere, viereckige Felder. LX Im ersten sieht man eine der schlafenden Erinnyen vom Orestes-Sarkophag; im mittleren schwebt eine geflügelte Kriegsgöttin (der Künstler wird sie Bellona genannt haben) mit Helm und Bogen, von dem sie eben einen Pfeil entsendet hat; im dritten eine weibliche Gestalt, die, nach links gewendet, am Boden sitzt, den Oberkörper rückwärts dreht und mit beiden nach vorn gesenkten Händen irgend etwas Schweres ergreift. — Im Schild an dem **Pfeiler der Fensterseite** eine LIX VIIf schreckhafte Maske mit langen fliegenden Haaren; im Rund steht eine weibliche Figur, die sich mit der Linken auf den Ast eines Baumstumpfes stützt, mit der Rechten etwas wie eine Mohnkapsel erhebt. In dem Streifen sitzt rechts eine große Frau, nach links gewendet, am Boden; auf sie zu wandeln in Prozession drei Gestalten, während eine vierte am linken Ende abgewendet steht. Die Komposition erinnert an ein Votivrelief, das aber erst im Jahre 1901 in Pompei gefunden wurde;[40]) etwas Entsprechendes könnte dem Künstler vorgelegen haben. Die Mandorla ziert ein männlicher Kopf.

VIII.

In der Mandorla **rechts vom Fenster** steht LIX VIIIa ein nackter Jüngling, nach rechts gewendet; er lehnt sich auf einen Speer, den er mit beiden Händen gefaßt hält, und blickt über die rechte Schulter zurück. Den

[40]) »Notizie degli scavi«, 1901, Seite 401, Fig. 1. Ein Fragment eines Votivreliefs mit ähnlicher Darstellung ist in Eleusis gefunden worden.

Streifen füllen Kampfgruppen, deren Motive uns von Sarkophagen mit Gallierkämpfen bekannt sind, doch läßt sich keiner von den jetzt bekannten als Vorlage bestimmen. Die Komposition teilt sich in zwei Gruppen: eine linke zu zwei Figuren und eine rechte zu drei Figuren; diese ist augenscheinlich im Gegensinne kopiert, denn der gestürzte Krieger hält den Schild am rechten, statt am linken Arme. Dreht man die Gestalt um, so ergibt sich ein Motiv, wie wir es an der rechten Schmalseite des sogenannten Ammendola-Sarkophages im kapitolinischen Museum dargestellt finden. Da dieser Sarkophag erst im 19. Jahrhundert ausgegraben wurde, kann er natürlich nicht als Vorbild in Frage kommen. Das Motiv des nackten, nach links anstürmenden Kriegers findet sich ähnlich auf der Nebenseite eines Sarkophages im Kloster Santa Trinità in La Cava (Unteritalien), das seines Gegners auf einem etruskischen Sarkophag aus Chiusi in Florenz. Keinesfalls war eines dieser Monumente dem raffaelischen Kreise bekannt; sie lehren uns nur, zu welcher Gruppe von antiken Werken die Darstellung gehörte, aus der die Motive des kleinen Stuckreliefs entlehnt sind (diese Gruppe ist im Zusammenhange besprochen worden im 2. Bande des Corpus barbararum gentium von P. von Bieńkowski). — In dem Rund wird eine Frau auf einem schwebenden Widder nach links getragen; sie hält sich mit beiden Händen an den Hörnern des Tieres, so daß der linke Arm den Oberkörper überschneidet, und blickt nach rechts zurück; ein Gewand, dessen eines Ende über die Schultern rückwärts flattert, bedeckt den Unterkörper. Augenscheinlich liegt eine antike Darstellung der Aphrodite, die auf dem Widder über Meereswellen reitet, zugrunde (vergl. z. B. die bei Gädechens, »Unedierte antike Bildwerke«, I, Seite 21, 17, Tafel IV 4, publizierte Paste; dazu Bethe im »Archäol. Anzeiger«, 1890, Seite 27, und Furtwängler, »Sitzungsberichte der bayer. Akademie der Wissenschaften«, 1899, Seite 590ff.). Die Figur selbst entspricht merkwürdig genau im Spiegelbilde der weiblichen Figur einer Gemme in Florenz, die man auf den Mythus des Ganymed gedeutet hat (S. Reinach, »Pierres gravées«, Planche 57, nach Gori, »Museum Florentinum«, II, 37; danach unsere Abbildung). Im Schild eine zierliche Vase.

42.
Gemme in Florenz.

Von den drei größeren Feldern **über dem Fenster** sind die beiden äußeren mit Figuren vom Orestes-Sarkophag gefüllt, mit einer der schlafenden Erinnyen und dem knienden Diener, der sich bei dem Gemetzel des Königspaares mit einem Schemel zu schützen sucht. In dem mittleren Felde erblicken wir eine der borghesischen Tänzerinnen. — Links vom Fenster im Schilde eine »Baubo« (s. oben Seite 71), die ihre Füße über dem Kopfe zusammenschlägt, im Rund eine sehr lebendige Gruppe von Löwe und Stier. In dem Streifen treffen wir links wieder die Paniske mit der Herme von dem obszönen Sarkophag in Neapel (Abbildung 32), und wie auf diesem rechts davon eine Schlafende unter einem Zeltdach, der sich ein zwerghafter Pan vorsichtig nähert (doch ist die Schlafende nicht genau nach dem Sarkophage kopiert); im Hintergrunde Gebäude. Die Mandorla füllt ein bärtiger Kopf.

(Randvermerke: LX, VIIIb, LIX, VIIIc)

An den beiden **Seitenpfeilern der Rückwand** befinden sich je drei runde Felder. In dem obersten links eine der borghesischen Tänzerinnen, rechts ein gerüsteter Krieger, der, nach links gewendet, auf einem Sessel mit gekreuzten Beinen sitzt, einen Stab in der vorgestreckten Rechten; so werden römische Feldherren dargestellt, denen sich gefangene Barbaren hilfeflehend nahen, und fast ganz übereinstimmend erscheint der Feldherr auf der Nebenseite eines Sarkophages im Camposanto zu Pisa (wir geben die Abbildung in dem schon zitierten Werke des Lasinio, tav. CXIII, wieder; vergl. Dütschke, »Die antiken Bildwerke in Oberitalien«, I, Seite 52f.). Die vier unteren Runde füllen Gruppen der Venus und des Amor; die Göttin ist in allen vier Kompositionen sitzend dargestellt; links oben streckt sie die erhobenen Hände mit einem Kranz, den Amor zu erhaschen sucht, zur Seite; in dem Medaillon darunter greift sie mit ihrer Rechten nach Amor, der eine Vase mühsam zu heben sucht; rechts oben bringt ihr Amor ein Gefäß; das Relief darunter ist bis auf wenige Reste zerstört; Venus sitzt links auf einem Lager und Amor naht sich von rechts; er scheint irgend etwas auf den Schultern zu tragen.

(Randvermerke: VIIId LVIII, VIIIe LX)

43. Nebenseite eines Sarkophages im Camposanto zu Pisa.

Zwischen VIII und IX.

Die Mandorla am **Pfeiler der Rückwand** enthält ein Gorgoneion, der Streifen einen Eber mit zwei Hunden. In dem Rund steht ein junger Krieger; er hat den rechten Fuß etwas hochgestellt und lehnt sich mit dem rechten Unterarm auf den erhöhten Oberschenkel; im rechten Arm ruht ein Bündel Zweige (?); die Linke ist auf die Hüfte gestützt, und nach seiner

(Randvermerke: LX, VIIIf)

Linken wendet sich der behelmte Kopf. Die stolze Figur kehrt an dem Pfeiler rechts vom 12. Fenster in einer größeren Komposition wieder. Im Schild ein Erot, der nach links hin läuft und eine geringelte Schlange greift. — Den **Bogen** schmücken drei große vier- LXI VIIIg eckige Felder; in den beiden seitlichen sitzt je eine Gestalt, die eine weiblich, verschleiert und trauernd — sie kehrt an dem Pfeiler rechts vom 9. Fenster wieder mit dem Unterschiede, daß sich ihr rechter Arm hier auf ein Gefäß lehnt, dort frei niederhängt —, die andere ein lesender Mann. In dem Mittelfelde schwebt ein weibliches Wesen ohne Flügel mit einer Tuba in der Rechten. — Im Schild an der **Fensterseite** ein LXII VIIIh blasender Triton, im Rund ein Mann, der am Boden sitzt und einen Stein oder Baumstumpf zwischen die Beine genommen hat; die Linke scheint etwas auf der Oberfläche dieses Gegenstandes zu halten, während die Rechte ausholt, als wolle sie darauf losschlagen. Im Streifen sind noch drei Tritone dargestellt. In der Mandorla sitzt ein nacktes Kind und weist mit der Rechten nach oben.

IX.

Die Mandorla **rechts vom Fenster** enthält LXII IXa einen bärtigen Kopf mit den Zügen des Sokrates, der Streifen zwei Gruppen von Venus und Amor, von denen die rechte der entspricht, die wir an der Rückwand von VIII unter dem sitzenden Feldherrn gesehen haben; in der anderen Gruppe sitzt die Göttin nach links gewendet; mit der Rechten hält sie einen Schmetterling im Schoß, nach dem der kleine Amor, der ihr zu Füßen sitzt, emporlangt; der linke Arm der Göttin ist erhoben. In dem Rund sitzt dieselbe Trauernde, die wir im Bogen zwischen VIII und IX gesehen haben. Im Schild eine Harpyie (geflügeltes Schlangenweib). — IXb Im **Bogen** sind drei große Vierecke angebracht, LXI von denen die beiden seitlichen wieder, wie schon öfter,

mit Gegenstücken gefüllt sind; hier liegt in dem einen ein Mädchen, unterwärts bekleidet, mit aufgerichtetem Oberkörper am Boden, während in dem linken ein Alter, mit Lesen beschäftigt, am Boden sitzt. Das mittlere Feld füllt hier, wie am letzten Bogen, eine fliegende Gestalt, ein Engel mit gleichmäßig vorgestreckten Händen, in denen er Blumen hält; das Motiv ist sonst aus dem einen Deckenbild in der Farnesina, der Vermählung des Amor und der Psyche (1516—17), und aus der heiligen Familie Franz I. in Paris (1518) bekannt; auch ist es für die zweite Stunde des Tages benutzt worden; hier — in den Loggien — taucht es zum ersten Male im raffaelischen Kreise auf. In den kleinen Feldern erblickt man allerlei phantastische Tiere, Vögel und spielende Eroten. — **Links vom Fenster** ist im LXII IXc Schild eine Pansmaske; in dem Rund steht Herakles mit umgehängtem Löwenfell neben einer Frau, um deren Schultern er seinen rechten Arm legt; sie ist nackt bis auf einen Mantel, der im Rücken niederhängt, und hält mit der gesenkten Rechten ein Zepter. Man möchte die Figuren Herakles und Omphale nennen, dann aber müßte die Frau das Fell tragen, Herakles

44. Stuckdecke aus der Villa Adriana bei Tivoli.

ein Gewand. Also kann die Gruppe in dieser Form kaum aus dem Altertume stammen, und doch findet sich ihr Spiegelbild in dem Zentrum einer Zeichnung nach einer jetzt zerstörten Stuckdecke aus der Villa Adriana bei Tivoli, einer Decke, die Raffael sehr wohl gekannt haben konnte; die Zeichnung ist publiziert bei Ponce, »Collection de tableaux et arabesques antiques«, Nr. 12, 2 (danach Abb. 44). Doch ist bei der Arbeitsweise der Zeichner zur Zeit des Ponce (Ende des 18. Jahrhunderts) der Verdacht nicht abzuweisen, daß man hier die schadhaft erhaltene Decke willkürlich ergänzt habe, vielleicht gerade, um einen Bezug zu den Loggien herzustellen und der Publikation dadurch mehr Wichtigkeit zu geben. Wir werden in unserem Verdachte noch bestärkt durch die Beobachtung, daß sich auf einer Gemme in Florenz (Gori, »Museum Florent.«, I, Taf. XXXVI 4; danach Abb. 45) eine einzelne männliche Gestalt findet, die im Gegensinne mit dem Herakles übereinstimmt. Die weibliche Gestalt dagegen kehrt in den Loggien noch einmal in reichlicher Gewandung an dem rechten Pfeiler der Rückwand gleich beim Ausgange wieder. — In dem Streifen ziehen zwei Tritone mit drei Nereïden nach rechts, während ein dritter sich linkshin wendet und auf einer großen Tuba bläst; in der Mandorla hält ein Putto mit beiden Händen eine bogenförmige Girlande.

45. Gemme in Florenz.

Zwischen IX und X.

An dem **Pfeiler der Rückwand** eilt in der LXI IXd Mandorla ein Krieger nach links; er schultert einen Stab, an dem ein Tier aufgehängt ist (vergl. das entsprechende Bild an dem linken Pfeiler der Rückwand von VI). Im Streifen sprengen drei Reiter einem ledigen Pferde entgegen, das rechts in ruhiger Haltung steht. Das Relief im Rund ist zerstört; im Schild liegt ein Tier. — Der **Bogen** ist besonders reich mit LXIII IXe Reliefs verziert, wie der zwischen III und IV. Zunächst sehen wir in einem rechteckigen Felde allerlei Putten, die in lustigem Durcheinander um ein Brunnenbecken spielen; derselbe Gegenstand findet sich auf verschiedenen antiken Reliefs im Palazzo Mattei (Venuti-Amaduzzi, »Monumenta Matthaeiana«, III, Tafel XLVII 1), in Villa Albani (ehemals im Palazzo Giustiniani: »Galleria Giustiniana«, II, Tafel 128; Zoega, »Bassoriliovi ant.«, Tafel 90), in Pisa (Lasinio, »Raccolta di sarcofaghi ecc. del Camposanto di Pisa«, tav. L; Gerhard, »Antike Bildwerke«, Tafel LXXXVIII 2) und in Berlin (»Verzeichnis der antiken Skulpturen«, Nr. 855), doch ist die Darstellung überall im einzelnen von der in den Loggien verschieden. Dann bemerken wir in einem Rund einen Jüngling, der nach rechts gewendet steht, mit der Linken einen Strauß erhebt, mit der anderen Hand eine Fackel senkt, um Waffen, die rechts am Boden liegen, zu entzünden; Waffen auch links. Wir kennen die Komposition aus einem Felde des linken Pfeilers an der Rückwand von II; dort war die Gestalt weiblich. Darüber liegt in einem Quadrat ein bärtiger, nackter Mann auf Felsen; er blickt abwärts; seine linke Hand ist mit einem Gewandstück erhoben; rechts oben ein Erot. In der Mitte wird eine schlafende Nymphe von zwei Eroten enthüllt. Dann folgt wieder ein Quadrat mit einer weiblichen Gestalt, die lässig unter Bäumen ruht; rechts unten und links oben ein Erot; die Komposition gibt in freier Nachahmung das Bild einer antiken Gemme

der mediceischen Sammlung in Florenz wieder; die lagernde Gestalt ist dort ein Hermaphrodit (Gori, »Museum Florent.«, I, Tafel LXXXII 4; vergl. Hermann in »Roschers mythologisch. Lexikon«, I, Spalte 2328; danach unsere Abbildung). In dem folgenden Rund steht ein Mädchen, nach rechts gewendet, vor einem Altar; in dem Rechteck bewegt sich ein Zug von Putten; einer geht voran und bläst ein Horn; dann ziehen zwei andere einen Wagen, auf dem ein vierter Platz genommen hat, und noch einer folgt; den Abschluß bildet ein Baum. — Im Schild IXf an der **Fensterseite** hält ein Meerweibchen mit LXII ausgebreiteten Armen die Enden seiner Fischleiber; dieselbe Gestalt findet sich an der Umhüllung der kapitolinischen Statuette der Artemis von Ephesos (Abbildung 33) und auch sonst an Figuren der gleichen Göttin, für deren Darstellung sie augenscheinlich geschaffen wurde; aber schon im Altertum begegnet uns der Typus rein ornamental verwendet (vergl. Watzinger, »Griechische Holzsarkophage aus der Zeit Alexanders des Großen« an verschiedenen Stellen im Text und Abbildung 66; Kieseritzky-Watzinger, »Griechische Grabreliefs aus Südrußland«, Nr. 155, Tafel X [1. Jahrhundert n. Chr.]), ebenso dann in der Zeit der Renaissance, z. B. als Türklopfer. Im Rund sehen wir einen Stier, im Streifen eine Opferdarstellung (zwei Männer, ein Stier und ein Altar sind lose nebeneinander gestellt); in der Mandorla steht ein Jüngling, schräg vom Rücken sichtbar, eine Palme in der leicht vorgestreckten Rechten, in der gesenkten Linken einen Kranz. Ich will nicht

46. Antike Gemme in Florenz.

47. Antike Gemme in Wien (n. Furtwängler, A. G.)

versäumen, auf ein schönes antikes Gemmenbild hinzuweisen, das eine fast ganz entsprechende Figur im Gegensinne darstellt (Furtwängler, »Die antiken Gemmen«, Tafel XLIX 22). Wenn auch die Abhängigkeit sich nicht nachweisen läßt, ist die Übereinstimmung in allem Wesentlichen nicht zu verkennen.

X.

In der Mandorla am **Pfeiler rechts vom** LXIV Xa **Fenster** sehen wir einen Mann in derselben Stellung wie jenen kurz zuvor beschriebenen Jüngling mit Strauß und Fackel, doch ohne den Strauß; sein Kopf ist behelmt; er schreitet eine Stufe herab. Der Streifen ist rechts mit vier stehenden Figuren gefüllt; die beiden äußeren mit langen Gewändern sind beide nach links gewendet, die anderen nackt, in heftiger Bewegung und Rücken gegen Rücken gestellt: eine sinnlose Gruppierung; links liegt ein Nackter am Boden; er stützt sich mit dem linken Arm auf den Boden und greift mit der erhobenen Rechten nach dem Ast eines kahlen Baumes. Hier könnte eine Reminiszenz aus Siena vorliegen; die Figur entspricht in den wesentlichen Motiven dem Adam des Jacopo della Quercia auf dem Relief der Schöpfung des Menschen an der Fonte Gaia (Abb. 48); nur wäre die Figur hier

48. Relief von der Fonte Gaia in Siena (moderne Kopie nach dem Original des Quercia).

im Gegensinne gegeben; charakteristisch ist die Haltung der Beine — das vordere langgestreckt, das andere mit gehobenem Knie — und das Aufrichten des Leibes mit emporgestrecktem Arme.[41]) Hat man sich hier einmal jener Schöpfung des Quercia erinnert, wird man auch in den beiden anderen nackten Figuren dieses Streifens die Nachwirkung eines anderen Reliefs von der gleichen Quelle, des Reliefs mit der Austreibung aus dem Paradiese, als möglich anerkennen; auch hier wäre der Adam im Gegensinne wiedergegeben. — In dem Rund steht eine weibliche Gestalt in langem Gewande, die Linke auf einen Baumstumpf gestützt, die Rechte vor der Brust; an ihrer rechten Seite steht ein Gefäß auf einfacher Basis. Im Schild sitzen Affe und Hündchen einander gegenüber. — Den **Bogen über dem Fenster** schmücken fünf große Felder. Im ersten tanzen zwei Jünglinge, der linke von rückwärts gesehen. Im zweiten steht links Venus, an der Amor emporzuklettern sucht; das reizende lebendige Motiv scheint wieder von der Fonte Gaia des Quercia zu stammen, diesmal von einer der beiden Gruppen der Carità, deren Komposition noch für ein anderes Relief der Loggien (Seite 131) die Anregung gegeben hat; rechts füllt den Raum jenes nackte tanzende Mädchen, dessen antikes Vorbild wir in dem tanzenden Hermaphroditen erkannt haben (Seite 85). Im mittelsten Felde liegt ein nacktes Weib, das sich in einem Spiegel betrachtet.

LXIII

Xb

[41]) Ich weiß nicht, ob man bisher schon beobachtet oder doch ausgesprochen hat, wie dieses Motiv in der Folgezeit — bei Ghiberti auf dem einen Relief der Paradiesespforte — weiterlebt, bis es bei Michelangelo an der Decke der Sixtina in wundervoller Transformation erscheint: ein in der Renaissance seltener Fall vom Fortwirken eines Typus bis in die Werke des Größten hinein, wie es sich auf dem Gebiete der antiken Kunst dem beobachtenden Blicke auf Schritt und Tritt darbietet. Ja, selbst die ganz eigenartige Kompositionsidee - Adam auf schrägem Abhang liegend, Gott-Vater durch die Lüfte heranschwebend — war Michelangelo schon vorweggenommen von Giotto, der in einem Ornamentstreifen in der Madonna dell'Arena zu Padua die Schöpfung des Menschen im gleichen Schema dargestellt hat. Wahrscheinlich gibt es doch auch hier Zwischenstufen.

Im folgenden eilt ein bärtiger Mann mit nachwehendem Gewande nach rechts; unten scheinen drei Kinder Blumen zu pflücken. Im letzten Felde stehen sich ein Jüngling und ein Mädchen gegenüber. Der Jüngling hat die gleiche Stellung wie der kurz zuvor beschriebene mit Palme und Kranz, doch halten die Hände hier einen Gewandstreifen. Das Mädchen ist leicht bekleidet und hält in der erhobenen Rechten einen Stab, einen Korb in der gesenkten Linken. — An dem **Pfeiler links vom Fenster** steht in dem Schild ein phantastischer Vogel; im Rund sitzt ein Jüngling, nach rechts gewendet; ein weiter Mantel bedeckt Schultern und Beine; hinter ihm steht ein Mädchen, das eine Spende auf einen rechts stehenden Altar ausgießt; das Motiv des Jünglings kehrt sehr ähnlich auf einer modernen Gemme in Florenz wieder (Gori, »Mus. Florentinum«, II, Tafel LXXIV 1; vergl. auch ebenda, I, Tafel LXVIII 6 und hier das Rund an dem Pfeiler rechts vom 11. Fenster). Die Gemmen werden auf das gleiche Original wie das Stuckrelief zurückzuführen sein. In dem Streifen sitzt rechts auf erhöhtem Sitz eine Gestalt, nach links gewendet; vor ihr kniet ein Mann, der ihr mit beiden Händen etwas darbietet; ein Stehender zwischen beiden spricht zu der sitzenden Gestalt, während ein weibliches Wesen, das hinter dem Knienden steht, sich nach links zu zwei Rittern wendet, von denen der eine mit lebhaft erhobenem Arm heraneilt. Bäume füllen den Grund. Wir werden die sitzende Gestalt, den Knienden und den zwischen beiden Stehenden an einem der nächsten Pfeiler der Rückwand wiederfinden; sie stammen augenscheinlich aus einem antiken Monument (am ehesten möchte man an einen Sarkophag denken, auf dem dargestellt gewesen wäre, wie Priamos vor Achilleus kniet und sein Gefolge die Geschenke bringt, die als Lösegeld für den Leichnam des Hektor dienen sollen; aber es läßt sich nichts Entsprechendes nachweisen; vergleichen läßt sich auch die Gruppe des thronenden Dionysos mit einem knienden Inder und einer empfehlenden Mänade auf Sarkophagen, deren Reliefs den Kampf des Gottes mit den Indern darstellen; vergl. Gerhard, »Antike Bildwerke«, Taf. CIX, wo ein Exemplar aus dem Museo Chiaramonti und eins aus dem Dom von Salerno abgebildet ist); die übrigen Figuren des Streifens sind zugefügt, um den Raum zu füllen. In der Mandorla kehrt jenes Mädchen mit Stab und Korb aus dem letzten Felde des Bogens wieder, doch ist sie hier voller bekleidet; die Linke hält das Gewand, die Rechte ist leer.

LXIV

Xc

49.
Moderne Gemme
in Florenz.

An dem **Pfeiler der Rückwand** sind oben und unten je ein Feld in Form eines Kreissegmentes und zwei runde Felder dazwischen angebracht. Das Relief in dem unteren Segment des linken Pfeilers ist bis auf acht Tierbeine und zwei Bäume zerstört. In dem Rund darüber thront eine vollbekleidete Gestalt, deren Haupt eine Krone ziert, nach links gewendet; sie hält in der gesenkten Linken ein Buch und erhebt mit der Rechten einen kurzen, schlangenumwundenen Stab über die Flamme eines Altars, in der wir einen Totenkopf bemerken; zwei Vögel fliegen auf den Schlangenstab zu; links ein kahler Baum. An dem Altar steht die beschädigte Inschrift:

AR≡ZER
OASTRI
REXDA

aus der wir erkennen, daß doch wohl der Dargestellte König David, der Altar jedenfalls der des Zoroaster ist. Über Bedeutung und Zusammenhang konnte ich nichts erfahren;[42]) als Hexenmeister ist sonst nur der Sohn des

LXI

Xd

[42]) Professor Wickhoff, an den ich mich um Auskunft gewandt hatte, verwies mich auf eine äußerst gelehrte Arbeit von K. Giehlow in dem »Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses« (1908, Seite 1 ff.). Giehlow behandelt darin die ersten Versuche der Humanisten im 15. und 16. Jahrhundert, die Hieroglyphen zu deuten, und wie sich aus diesen Versuchen, in denen sich ernsthafte und kindliche Phantastik

Königs David, Salomo, bekannt, aber auch er steht nie in Beziehungen zu Zoroaster, der vom Stifter des persischen Mazdaismus zum unbestrittenen Herrn und Meister aller Magier geworden war (man findet allerlei über diese Wandelung bei Fr. Cumont, »Die orientalischen Religionen im römischen Heidentum«, übersetzt von G. Gehrich). — In dem höheren Rund sitzt links Fortuna; rechts steht, ihr zugewandt, Merkur. In dem oberen Segment beugt sich ein Triton mit weit ausgreifenden Beinen nach linkshin und holt mit einem Ruder, das er mit beiden Händen gefaßt hält, zu wuchtigem Schlage aus. Für beide Darstellungen haben zweifellos antike Originale vorgelegen. — Xe In dem oberen Segment des **rechten Pfeilers** LXII sehen wir zwei Hunde, die sich beißen. In dem oberen Rund steht Apollon neben dem gebunden sitzenden Marsyas, nach einer Gemme der ehemals farnesischen Sammlung (jetzt in Neapel; Furtwängler, »Die antiken

50.
Ant. Gemme in Neapel (nach Furtwängler, A. G, a. a. O.).

mischt, eine eigene Rätselschrift entwickelt habe (der Ursprung unserer Rebus-Rätsel; man schreibt nicht litteris, sondern rebus). Ich muß gestehen, daß ich in den interessanten Ausführungen Giehlows die Lösung unseres Rätsels nicht gefunden habe. Ist mit dem Schlangenstab die Klugheit symbolisiert, mit dem Buch die Gelehrsamkeit? Aber was sollen die Vögel? Sind es, wie Giehlow in einer brieflichen Äußerung vorschlägt, Tauben, und soll die Zusammenstellung mit dem Schlangenstab einen Spruch wiedergeben, wie den: Seid klug, wie die Schlangen, und ohne Falsch, wie die Tauben? Aber die Vögel fliegen doch augenscheinlich angelockt auf den Schlangenstab zu. Soll der Totenkopf in dem läuternden heiligen Feuer des Zoroaster an die Nichtigkeit alles Menschlichen im Gegensatz zu der irdischen Macht des Königs mahnen? Derartige Gedanken streifen vielleicht das Richtige, aber man gelangt zu keinem sicheren Schluß. Dagegen kommt zur Erklärung der seltsamen Verbindung von David und Zoroaster eine andere Erscheinung in Frage, die in der Arbeit Giehlows ebenfalls (Seite 75) gestreift wird: Die mystische synkretistische Philosophie des Grafen Giovanni Pico della Mirandola, mit ihrem Bestreben, ägyptische Weisheit, griechische Philosophie und biblische Offenbarung in Eins zusammenzufassen, als verschiedene Strahlen desselben Lichts.

Gemmen«, Tafel XLII 28; in der Sammlung der Medici zu Florenz befand sich schon damals eine moderne Kopie, vergl. Pulszky, Seite 29, Anmerkung 6).[43]) In dem unteren Rund kniet ein Mann vor einem sitzenden Feldherrn, dem er Geschenke bietet; zwischen beiden steht ein Jüngling; es ist dieselbe Gruppe, die wir in größerem Zusammenhange bereits an dem Pfeiler links vom 10. Fenster gefunden haben; dort war das Geschlecht der sitzenden Figur nicht deutlich zu erkennen. Man vergleiche das dort Bemerkte. Das untere Segment trägt eine Pansherme und einen Kentaur zwischen zwei Bäumchen. In dem Zwickel schweben vier Viktorien oder Engel. — An dem **Bogen,** der sich über den LXV Xf beiden Pfeilern spannt, sind drei kreisförmige Felder, von denen die beiden unteren Gegenstücke enthalten: links sitzt ein Mann nach links, rechts eine Frau nach rechts gewendet; beide spielen mit einem Kinde; in der Bewegung des Mannes spürt man die Wirkung des Michelangelo. In dem mittleren Rund schreitet ein Satyr (?) mit gespreizten Beinen und wehendem Felle nach links.

Zwischen X und XI.

Pfeiler an der Rückwand: In der Mandorla LXIII Xg geht oben ein nackter Mann, vom Rücken gesehen, nach rechts und trägt eine Last auf der rechten Schulter, von der ein Tuch niederhängt. In dem Streifen sind von links nach rechts ein Stier, ein Elefant mit Lenker (vergl. Seite 64 und 89), eine weibliche Gestalt, die nach rechtshin ausschreitet, und eine Giraffe (vergl. Seite 75) aneinandergereiht. In dem Rund sitzt eine weibliche Gestalt mit hochgezogenem Knie, nach links gewendet; nur die Beine sind vom Gewand bedeckt; die Rechte läßt sie im Schoße ruhen, während die Linke mit einem Stabe hocherhoben ist; sie ist sehr ähnlich der einen Venus im Streifen des Pfeilers rechts vom 9. Fenster.

[43]) Siehe die Anmerkung auf Seite 67.

In dem Schilde sitzt am Boden ein nackter Mann mit ausgestreckten Beinen; die erhobene Rechte legt er auf einen Gegenstand (Dreifuß?). Trotz einiger Änderungen ist das Motiv jener Figur kenntlich, bei der wir uns vorhin an den Adam des Quercia erinnert haben.

Der **Bogen** ist reich mit Reliefs verschiedener LXV Xh Form geschmückt. Zunächst nenne ich ein Rechteck mit Putten und Tieren; dann ein Rund, in dem ein Jüngling, schräg vom Rücken gesehen, nach links gewendet steht; er hebt die ganze linke Seite hoch empor und hält mit beiden Armen einen Gewandstreif; links von ihm drei große Ähren. Wir sind der gleichen Figur schon am Bogen zwischen III und IV begegnet (s. Seite 86). Weiter ein Quadrat, in dem links ein bärtiger Mann nach rechtshin steht; er hält mit der erhobenen Rechten die ebenfalls erhobenen Hände einer nackten weiblichen Gestalt, die auf ihn zuzueilen scheint. Die Formen sind undeutlich, der Sinn nicht zu fassen. In der Mitte befindet sich ein ovales Feld, in dem auf einer Bank mit gedrechselten Stützen ein Jüngling sitzt, den linken Ellenbogen auf einen Altar gestützt, der auf der Bank steht; mit der erhobenen Rechten hält er eine Tuba am Munde. Hierauf folgt wieder ein Quadrat, in dem links ein Jüngling steht; rechts von ihm kniet mit erhobenem linken Arm ein Mädchen; er sucht ein Gewandstück emporzureißen, das sie mit der Linken gefaßt hält; rechts ein Baum. Dann kommt wieder ein Rund, in dem ein Mann, vom Rücken gesehen, linkshin schreitet; ein Gewandstreif hängt bogenförmig über beide Arme; auf der Linken trägt er eine Schale, zu der er das Antlitz niederbeugt; links wieder drei Ähren und rechts ein Altar. Auch hier sei an eine antike Gemme mit ähnlich bewegtem Körper erinnert (Furtwängler, »Die antiken Gemmen«, Tafel XLIII 37), wenn auch Abhängigkeit ausgeschlossen ist. In dem Rechteck auf diesem Ende sind, wie gegenüber, Putten und Tiere.

An dem **Pfeiler zwischen den Fenstern** LXVIII Xi thront in der Mandorla Ceres, nach links gewendet. In dem Streifen sitzt ein Löwe einer Löwin mit ihren Jungen gegenüber. In dem Rund fährt Neptun mit drohend erhobenem Dreizack auf seinem Wagen über das Meer und gerade auf den Beschauer zu; um dies im Bilde zu ermöglichen, werden von den Rossen nur die Köpfe sichtbar, der eine nach links, der andere nach rechts gewendet. Das Motiv ist von einem antiken Sarkophagrelief bekannt, das sich heute im Giardino

51. Sarkophag im Vatikan (nach dem Vatikan-Katalog a. a. O.).

della Pigna des Vatikans befindet (Vatikan-Katalog I, G. d. P. 34, Tafel 92), ist aber von dem modernen Künstler frei variiert worden. Im Schilde fliegt ein Adler empor.

XI.

In der Mandorla **rechts vom Fenster** kehrt LXIV das tanzende nackte Mädchen, die Kopie des Herm- XIa aphroditen, wieder. Im Streifen darüber trottet ein Kentaur, mit einer Frau auf dem Rücken, nach links; von rechts kommt ein Mann mit gegürtetem Gewand und eingelegtem Speer; Bäume auf beiden Seiten. Im Rund sitzt ein Jüngling auf einem bekränzten Altar, auf den er die Rechte stützt; ein weiter Mantel bedeckt Schultern, Rücken und Beine; mit der Linken hält er eine wehende Binde; rechts hinter seinen Füßen ein Pfeiler mit Waffen. Wir haben eine fast ganz übereinstimmende Figur bereits an dem Pfeiler links von dem

vorigen Fenster gesehen und dort auf zwei Gemmen in Florenz verwiesen (vergl. Seite 115); auf der einen (Abb. 49) hält der Dargestellte in der ausgestreckten Hand eine Schlange, die sich hier in das flatternde Band verwandelt hat. Im Schild trägt ein Löwenkopf den Ring der Medici im Maule.

Im **Bogen** sind zunächst zwei kleine Quadrate; LXV XIb im linken ein Kranich, der mit einer Schlange kämpft; im rechten ein Jüngling und ein bärtiger Mann mit wehenden Mänteln; beide umfassen sich. Dann folgt ein großes Viereck; darin sprengt ein Reiter, der am Löwenfell als Herakles kenntlich ist, nach rechts; hinter ihm noch ein Pferd mit erhobenem Kopf; unten wird ein Stürzender vom Rücken gesehen; rechts schreitet ein Kämpfer über das Hinterteil eines gestürzten Pferdes. In der Mitte sehen wir ein großes Quadrat, in dem ein jugendlicher Flußgott am Boden sitzt; mit der Linken stützt er ein Ruder auf. Dann wieder ein Rechteck mit Pferden: zwei Reiter sprengen nach rechts, wo eine Säule mit einem Aufsatz steht; rechts von ihr ein Jüngling mit hochgestelltem rechten Fuß. Endlich schließen sich wieder zwei kleine Quadrate an. Das linke zeigt zwei Löwen einander gegenüber, das rechte einen Knaben im Motiv des Apollon Sauroktonos; schon im Text zum I. Teil dieses Werkes über Villa Madama (Seite 63 der zweiten Textauflage) wurde darauf hingewiesen, daß das Motiv im raffaelischen Kreise bekannt war; es kehrt in einem Freskogemälde der Villa Madama wieder, und Raffael selber hat es für einen der beiden Putten in San Agostino und seine Wiederholung in der Galleria di San Luca verwendet; es war ihm bekannt durch die Kopie des Sauroktonos, die aus dem Besitz der Borghese in den Louvre gekommen ist, oder auch durch Gemmen.

An dem **Pfeiler links vom Fenster** befindet LXIV XIc sich im Schild ein Gorgoneion. In dem Runde steht Pan und bläst einem Kind, das sich begehrlich empor-

reckt, ein Stück auf der Flöte; man braucht dafür nicht nach einem einzelnen antiken Monument als Vorbild zu suchen. In dem Streifen wird eine kriegerische Szene dargestellt: links trägt ein Krieger etwas wie die Fasces der Liktoren; dann wird das Pferd eines bärtigen Reiters von einem anderen Krieger nach links geführt; dahinter kommt noch ein Pferd mit Reiter aus der Tiefe nach vorn; rechts eilt ein Krieger nach links, und ein anderer beugt sich über ein Gefäß. In der Mandorla schreitet ein Jüngling nach rechtshin aus; sein rechter Arm ist vorwärts erhoben und hält einen geschulterten Stab.

Auf der **Rückwand** sind **beide Pfeiler** mit LXIII XId zwei ganzen und halben, der **Bogen** mit drei ganzen und zwei halben, übereck gestellten Quadraten mit Relieffüllung verziert. Links unten in dem halbierten Quadrat sitzt eine Sphinx, von vorn gesehen, darüber in dem unteren der beiden Quadrate trägt ein Putte einen Vogel und wehendes Gewand auf den Schultern; darüber wieder eine Sirene mit einer Schlange in der Rechten und einem bogenförmigen Stab (?) in der Linken; im oberen halben Quadrat ein Vogel. An dem **Bogen** sind die halben Quadrate leer; in dem unteren der beiden ganzen Quadrate je eine männliche Gestalt, die linke ruhig sitzend, geradeaus gewendet, die rechte mit gebundenen Händen, sehr ähnlich dem Gefangenen in dem Medaillon des zweitnächsten Zwickels rechts darüber, nur weniger niedergebeugt; oben eine Gruppe von Venus und Amor (ähnlich der untersten am linken Pfeiler der Rückwand VIII). An dem **rechten Pfeiler** erkennen wir LXVII XIe in dem oberen halben Quadrat eine bärtige Maske mit langen Ohren; darunter im oberen Quadrat einen Jüngling, vom Rücken gesehen; er bläst ein Horn, das er mit der erhobenen Linken hält. Im unteren Quadrat trägt Pan einen kleinen Widder auf den Schultern; schließlich folgt in dem unteren halben Quadrat ein Greif.

Jeder **Zwickel** schließt ein Rund mit Relief ein. XIf LXVI Über der Rückwand links tanzt ein Jüngling mit wehendem Mantel nach links; er hält in der vorwärts gesenkten Rechten einen Stab; XIg LXVI rechts steht ein Jüngling mit gespreizten Beinen, nach rechts gewendet; mit beiden Händen hält er sein wehendes Gewand fest. XIh LXVI Über dem Fenster links kniet ein Jüngling auf einer am Boden liegenden Figur und bedroht sie mit dem Schwerte; jene ist unten bekleidet und erhebt die Linke mit entsetzter Gebärde; hier scheint ein sonderbares Pasticcio antiker Motive vorzuliegen; der Jüngling entspricht ganz dem Orest, der seine Mutter bedroht, auf einem Sarkophag, der früher in Rom war, sich jetzt in

52. Antiker Sarkophag in St. Petersburg.

St. Petersburg befindet (Robert, »Die antiken Sarkophagreliefs«, II, Tafel LIV, 154; danach unsere Abbildung); die bedrohte Gestalt erinnert vielmehr an die weibliche Gottheit auf einer Gemme in Florenz, die wir in Abb. 42 wiedergegeben haben. In dem rechts entsprechenden XIi LXVI Zwickel hält ein stehender nackter Mann in der gesenkten Rechten eine Fahne, die Linke streckt er XIk LXVI nach der Seite. Hieran schließt sich eine Figur, die nach rechts gewendet steht, den linken Fuß aufgestützt; XIl LXVI rechts schreitet eine Figur mit erhobenen Händen nach rechtshin aus. An der vierten Seite links XIm LXVI sitzt eine Figur, nach links gewendet, vornüber gebeugt, den rechten Fuß hochgestellt, die Hände im Rücken gebunden — so werden auf antiken Monumenten ge- XIn LXVI fangene Barbaren dargestellt —; rechts steht eine bekleidete Gestalt, nach rechts gewendet; sie streckt die Linke nach einem Altar mit brennender Flamme

aus und blickt dabei rückwärts; dieselbe Figur sahen wir an dem Bogen zwischen IX und X, nur daß sie dort geradeaus blickte.

Zwischen XI und XII.

In der Mandorla am **Pfeiler der Rückwand** LXVII XIo ist eine nackte Tänzerin mit wehenden Gewandstreifen dargestellt. In dem Streifen eine Opferszene mit zwei Kriegern und einer Frau rechts. Im Rund sitzt Apollon mit Lyra und Köcher, der ihm über die Schultern ragt; sein Kopf dreht sich nach rechts; den Raum füllen Fels und Baum. Das antike Vorbild ist wieder eine Gemme der mediceischen Sammlung (Gori, »Museum Florentinum«, I, Tafel 66, 4; danach unsere Abbildung), nur ist der Köcher hinzugefügt; auch blickt der Kopf dort geradeaus. Im Schilde ein Schwan. — An dem **Bogen** sind zwei Rechtecke und drei große und eine Fülle kleiner Reliefs quadratischer Form angeordnet. In dem Rechteck zunächst der Rückwand zerfleischen zwei Tiger LXVII XIp ein Tier; daneben steht ein Palmbaum. In dem großen Quadrat darüber sprengen zwei Reiter auf eine links stehende Figur zu; diese bedeckt weinend ihr Gesicht mit beiden Händen; das zweite Quadrat zeigt zwei stehende Jünglinge; der rechte ist nach links gewendet, nackend, und hält mit beiden erhobenen Armen ein Tier, das er auf dem Rücken trägt (es ist im Spiegelbilde fast identisch mit dem Lastträger auf der Opferdarstellung des Bogens über dem 1. Fenster); der andere ist vom Rücken sichtbar und mit einem Schurz bekleidet; er blickt nach dem ersten, legt die erhobene Rechte auf den Kopf und hält eine Schale auf der Linken. Das dritte Quadrat füllt eine zum Teil zer-

53. Antike Gemme in Florenz.

störte Reiterschlacht. Das diesseits abschließende Rechteck ist die Kopie eines jener Reliefs mit kelternden Satyrn und dem kleinen Silen, von denen wir ein Exemplar oben abgebildet haben (Abb. 36). In den kleinen Quadraten finden sich in reichem Wechsel Embleme, phantastische Tiere und spielende Eroten. — An dem **Pfeiler der Fensterseite** reitet in dem LXVIII XIq Schilde ein Erot auf einem Meerungeheuer, in dem Rund ein bärtiger Reiter nach rechts. In dem Streifen sitzt links erhöht ein Jüngling, nach rechts gewendet; er erhebt gnädig seine Linke einem anderen entgegen, der mit allen Zeichen der Ergebung vor ihm kniet; ganz rechts ein Altar mit lohender Flamme; im Hintergrunde Bäume. Man erinnere sich einer ähnlichen Szene an dem Pfeiler rechts vom 6. Fenster. In der Mandorla setzt Amor eine Vase mit Pflanzen auf eine Basis; links steht ein Baum.

XII.

Rechts vom Fenster steht in der Mandorla LXVIII XIIa ein Knabe, der, nach links gewendet, in die Höhe blickt und mit der Rechten eine Schleuder erhebt; unten links ein Hündchen. In dem Streifen wiederholt sich links der Krieger mit hochgestelltem rechten Fuß, den wir schon an der Rückwand zwischen VIII und IX kennen gelernt haben; rechts von ihm ein Genius mit Zepter und Füllhorn; dann folgt eine weibliche Gestalt, die mit eilenden Schritten ein Viergespann nach links heranführt. In dem Rund kniet Leda, nach links gewendet, mit dem Schwan, der sie küßt; sie erhebt mit beiden Händen ein wehendes Gewand. Wieder hat eine Gemme für diese prächtige Komposition als Vorbild gedient; bekannt ist ein Exemplar im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen (Furtwängler, »Die antiken Gemmen«, Tafel XLII 21; danach unsere Abbildung).

54. Antike Gemme in Kopenhagen.

Im Schilde liegt ein Hirsch. — Am **Bogen** sind LXX XIIb drei quadratische Felder. Im ersten sitzt ein bärtiger Flußgott, nach links gewendet, am Boden; die rechte Hand ist erhoben und stützte wohl ursprünglich das Ruder auf (das Relief ist hier beschädigt). Im mittleren Felde sprengen zwei Reiter nach rechts; ein Krieger, mit Schwert und Schild bewaffnet, tritt ihnen entgegen. Im dritten Relief begegnen wir wieder dem Symplegma, das wir schon öfter getroffen haben (Seite 84). In den kleinen Feldern sehen wir allerlei drollige Kinderszenen, einen blasenden Pan und Tierbilder. **Links vom Fenster** LXVIII XIIc ist im Schilde ein Meergreif dargestellt; in dem Rund sitzt ein Jüngling, nach links gewendet, auf einem Schemel; er erhebt mit der Rechten einen Strauß (?); den Streifen füllt eine Landschaft, in der drei Reiter rechtshin sprengen (zwei von ihnen stimmen mit einer Gruppe auf dem Pfeiler rechts vom 7. Fenster überein); ein kleines Mädchen tritt ihnen entgegen. In der Mandorla bemerken wir eine Gestalt, die wir deutlicher in dem ersten Relief des Bogens zwischen XII und XIII als Herakles wiederfinden werden; hier hält sie in der erhobenen Linken eine Schlange, in der gesenkten Rechten ein Tuch (?).

Je drei viereckige Felder schmücken die **Pfeiler der Rückwand.** Links unten steht eine LXVII XIId vollbekleidete, weibliche Gestalt aufrecht und hat die Füße übereinandergelehnt; ein Mantel ist über den Kopf gelegt und vor der Scham verknotet; der linke Arm ist gesenkt, der rechte mit einem Kranz erhoben. XIIe Oben und in den Feldern des rechten Pfeilers sieht LXVII man je eine schwebende Viktoria (oder sind Engel gemeint?) mit Girlande, Schallbecken, Trompete,[44]) Fahne und ohne Attribut. — Den **Bogen** zieren drei LXXI XIIf viereckige Felder mit Figuren. In jedem der beiden äußeren wird ein weibliches Wesen von Drachen nach der Mitte zu getragen, in dem mittleren eine Schlafende

[44]) Zu diesen beiden vergleiche die Anmerkung auf Seite 67.

von einem Pan beschlichen; es ist dieselbe Gestalt, die an dem Bogen zwischen IX und X von Putten entblößt wird (man vergleiche die Schlafende auf Abb. 32). — In den beiden **Zwickeln der Rückwand** entsprechen sich zwei fein komponierte Viktorien. Links sitzt die XIIg Göttin, nach rechts gewendet; sie ist nur unten bekleidet; LXIX ihre vorgestreckte Linke hält eine Kugel; den Raum füllen ein Palmbaum, Waffen und ein einzelnes Palmblatt. Eine ganz entsprechende Gestalt, aber flügellos und mit einem kleinen Eros gruppiert, findet sich auf einer Gemme in Florenz (Gori, »Museum Florentinum«, I, Tafel LXXIII 3; danach unsere Abbildung). XIIh Rechts sitzt die Gestalt mit um- LXIX gekehrter Wendung, aber der Oberkörper dreht sich gewaltsam nach rechts; sie hält mit den beiden erhobenen Armen einen Kranz, nach dem ein nacktes Mädchen begehrlich emporlangt. Die Siegesgöttin erinnert an die Justitia in der Camera della Segnatura. — In dem linken **Zwickel der an-** LXIX XIIi **stoßenden Wand** steht links eine nackte, weibliche Gestalt mit einer Schale auf der rechten Hand; sie wendet ihren Kopf nach rechts und streckt ihren linken Arm nach einem Eroten aus, der rechts auf den Stufen sitzt und eine Schale vor sich hält; zwischen beiden steht wieder ein Erot und erhebt eine Schale mit beiden Händchen; rechts oben ein Baum. In dem rechten LXIX XIIk Zwickel sitzt rechts eine weibliche Gestalt mit gemalten Schmetterlingsflügeln; sie trägt ein Busenband und einen Mantel, der nur die Beine bedeckt; mit beiden Händen streckt sie eine Maske nach links, als wollte sie einen Knaben schrecken, der vor einer vollen Schale sitzt. Im Grunde ist Landschaft gemalt. — **Über dem Fenster** LXIX XIIl sitzt links ein bärtiger Mann in weitem Mantel; er spielt die Viola da gamba und singt dazu; links von ihm steht ein nackter Knabe, der dem Alten die Hand

55.
Gemme in Florenz.

vertraulich aufs Knie legt und lauschend den Blick erhebt. Rechts ein Familienbild: links sitzt ein junger LXIX XIIm Mann, nach rechts gewendet, wo die Frau mit dem Kinde sitzt; den Oberkörper dreht er rückwärts, als lausche er dem Spielenden drüben. — An der **vierten** LXIX XIIn **Seite** sitzt links ein Jüngling, nach rechts gewendet, mit hochgezogenem rechten Bein. Der Künstler hat der Figur hier den Merkurshut und Pfeil und Bogen gegeben; wir werden ihr noch mit anderen Attributen begegnen. Im rechten Zwickel eine der borghesischen LXIX XIIo Tänzerinnen; links von ihr gemalte Architektur.

Zwischen XII und XIII.

Am **Pfeiler der Rückwand** trägt die Mandorla LXX XIIp einen unbärtigen Kopf; der Streifen eine Schlafende, von Pan enthüllt; von links kommt eine Frau mit einem Kinde; als Abschluß rechts ein Baum. In dem Rund sprengt ein Reiter nach links; für ihn hat ein mittelalterliches Bildwerk die Anregung gegeben: das schöne Reiterrelief am Campanile zu Florenz (Abb. 56). In dem Schild eine phantastische Sirene. — Den **Bogen** schmücken drei große quadratische LXXI XIIq Reliefs. In dem ersten steht links Herakles, vom Rücken gesehen; er hält in der gesenkten Linken die Keule; der rechte Arm ist rechtshin erhoben; dort steht ein Jüngling mit Fell und Stab, eine weiche, zarte Gestalt in ruhiger Haltung, mit träumerisch geneigtem Kopf, im Gegensatze zu dem muskulösen, kraftvoll

56. Relief am Campanile des Doms in Florenz.

bewegten Heros; jener ist also wohl Dionysos. Beide werden auch auf antiken Bildwerken häufig nebeneinander und in Gegensatz zueinander gestellt. In dem mittleren Felde ein jugendlicher Reiter mit einer Keule gegenüber einem ledigen Pferde; in dem dritten eine seltsame Szene: unten rauschen Fluten, die sich links an erhöhtem Ufer zu einer schäumenden Welle aufbäumen; auf dem Uferrande sitzt, nach rechts gewendet, ein zarter Jüngling; er erhebt mit der vorgestreckten Rechten etwas Flatterndes; im Wasser stehen bis zu den Knien drei kräftig gebaute Männer in heftiger Bewegung, zwei dem Jüngling zu, einer nach rechts gewendet; dieser bläst auf einem großen Horn; darüber ragt aus Felsen der Oberkörper eines bärtigen Mannes, der sich mit weit ausgestrecktem Arm nach links heruntergebeugt. Der Sinn der Darstellung ist rätselhaft. Zwischen den großen Feldern füllen den Raum kleinere, die paarweise geordnet sind; einige von ihnen enthalten figürliche Darstellungen: einen Mann mit entblößtem Hintern, der, auf einen Stab gestützt, sich niederbeugt; ferner Eroten mit Löwen und Panthern, zwei Ringer, ein Mädchen mit geschultertem Stab, das einen Widder vor sich her treibt; einen Eroten, der sich von einer Schildkröte tragen läßt; einen anderen in kniender Stellung mit einem Kranz in den erhobenen Händen; dann die sitzende Jünglingsfigur, die wir vorhin als Merkur getroffen haben; hier ist es Amor. — Im XIIr Schilde **zwischen den Fenstern** droht ein Drache. LXXII Im Rund sitzt ein Mädchen mit Busenband und Mantel, der die Beine bedeckt, am Boden; der linke Ellenbogen stützt sich auf das linke Knie, und das Gesicht legt sich trauernd in die geöffnete Linke; rechts hinter seinem Rücken ein Baum, links ein Gefäß auf einer Basis; die Gestalt des Mädchens ist nach jener antiken Relieffigur modelliert, die sich heute im Belvedere befindet (Abbildung 18). In dem Streifen sehen wir links einen Reiter, auf ruhigem Pferd, und zwei Fußsoldaten, im Begriff nach rechts zu ziehen; rechts einen Reiter auf bäumendem Pferde, das ein Soldat zu halten sucht; zwischen beiden, wie es scheint auf Rädern, eine viereckige Basis und darauf ein kniender Mann, dem die Hände im Rücken gebunden sind; die Reiter scheinen sich nicht um ihn zu kümmern. Auch hier versagt jeder Versuch einer Deutung. In der Mandorla ein kleiner Silen, dem aus den Ikariosreliefs (Seite 86) sehr ähnlich, aber mit einem Gefäß statt der Flöten. Er ist einem jener Reliefs mit kelternden Satyrn entnommen (s. oben Abb. 36).

XIII.

An dem **Pfeiler rechts vom Fenster** steht LXXII XIIIa in der Mandorla ein Krieger, nach links gewendet. In dem Streifen ziehen zwei Pferde einen hohen, zweirädrigen Wagen mit bärtigem Lenker nach rechts; dann kommt ein Krieger, der einen mächtigen Stier in der gleichen Richtung treibt; links erhebt sich ein Festungsturm. Im Runde kniet Venus nach rechts; links steht auf einem Pfeiler Amor, nach dem die Göttin den Kopf rückwärts wendet. Zweifellos hat als Vorlage eine antike Gemme mit der kauernden Venus des Doidalsas gedient, doch stimmt keine der bekannten mit dem Relief genau überein (vergl. Stephani in dem Compte-rendu von 1870, Seite 60, Anmerkung 6, Bernoulli, »Aphrodite«, Seite 317 f. und Klein, »Praxiteles«, Seite 272, VII). In dem Schilde ein Triton. — XIIIb Der **Bogen** enthält drei große, viereckige Felder. LXXI Im ersten stehen zwei männliche Gestalten, vom Rücken gesehen, ähnlich dem Herakles im Bogen zwischen XII und XIII. Im zweiten sitzt links ein Mädchen, dem Amor etwas bringt; rechts ein Baum. Im dritten sehen wir ein trauerndes Mädchen, ähnlich jener obengenannten antiken Reliefgestalt im Belvedere (Abb. 18); links ein Gewächs. — **Links vom Fenster** hält im Schild XIIIc ein lagernder Kentaur (vergl. Seite 77) in der Linken LXXII einen Bogen, im rechten Arm einen langen Pfeil (?). Im Rund steht eine vollbekleidete Frau mit einem Stab in der Linken, an den sich unten ein nacktes Knäblein klammert. In dem Streifen ziehen zwischen einem Baum und einer Herme zwei Kentauren nach rechts; ihnen voran geht ein kleiner Pan; er hält in der Linken sein Pedum und senkt mit der Rechten eine kurze Fackel, auf die er mit umgewendetem Kopfe niederblickt, als wolle er den Kentauren den Weg erleuchten; die Herme scheint einen Stab mit langer Spitze in beiden Händen zu halten; links sind die Mauern einer Festung angedeutet. In der Mandorla bemerken wir abermals den kleinen Silen, den wir schon an dem Pfeiler zwischen diesem und dem vorigen Fenster getroffen haben; die Abhängigkeit von den Reliefs mit kelternden Satyrn ist hier noch deutlicher; denn hier wie dort trägt der Silen einen Korb voll Trauben.

An den **seitlichen Pfeilern der Rückwand** je LXX XIIId drei große, viereckige Felder mit je einer vollbekleideten weiblichen Gestalt. Die Frau links oben steht aufrecht und hält in der Rechten einen Stab, mit der Linken einen Becher; die in dem Felde darunter schwebt mit flatternden Gewändern; die unterste, deren Kopf zerstört ist, steht halb nach rechts gewendet; ihr rechter Arm ist hoch erhoben, die Linke seitlich ausgestreckt. Die Figur XIIIe rechts unten hat zwei Kinder bei LXX sich, eins auf dem Arme, eins an der Hand, das begehrlich die Arme und das eine Beinchen zu ihr erhebt; die Künstler werden die Figur Caritas genannt haben. Augenscheinlich liegt auch hier eine Reminiszenz an die Skulpturen der Fonte Gaia in Siena

57.
Gruppe der Carità
des Quercia in Siena.

vor, denn die eine von den beiden fragmentarisch erhaltenen Gruppen der Carità, die jenen Quellenbau schmückten, stimmt in allen Motiven mit dem Stuckrelief überein, nur ist das Kind am Boden dort umgekehrt gewendet (Abb. 57); der Reliefbildner mußte seine Komposition weiter ausbreiten, Quercia alles zusammendrängen. Übrigens bleibe nicht unerwähnt, daß auch eine antike Gemme, auf der Aphrodite mit Eroten dargestellt ist, mit dem Stuckrelief so genau übereinstimmt, daß man wohl auf den Gedanken kommen könnte, sie sei den Künstlern der Loggien bekannt gewesen (Furtwängler, »Die antiken Gemmen«, Tafel XXXIV 8; danach unsere Abbildung); aber die Übereinstimmung mit der Gruppe des Quercia geht viel weiter, und so ist die mit der Gemme eben wieder nur als ein merkwürdiges Zeugnis dafür aufzufassen, wie nah sich in diesem Falle die künstlerische Eigenart des Raffaelschen Kreises mit der Antike berührte. — Darüber fliegt eine Siegesgöttin auf einer Kugel nach rechts, wendet aber den ganzen Oberkörper nach links und bläst dabei auf einem gewundenen Horne.[45]) Die oberste steht aufrecht, blickt nach ihrer Rechten, erhebt die rechte Hand und scheint in der Linken einen Beutel zu halten. Wir erinnern uns, diese Figur schon einmal in wesentlich leichterer Gewandung, mit Herakles gruppiert, getroffen zu haben (auf dem Pfeiler links vom 9. Fenster). — Den **Bogen** schmücken drei viereckige LXXIV XIIIf Felder mit Figuren. In den beiden äußeren ist je eine liegende Gestalt, links ein Flußgott, rechts ein weibliches Wesen mit einem Kinde dargestellt; in dem mittleren Felde sieht man die Erweckung Adams durch Gott-Vater; die Komposition schließt sich im allgemeinen Schema an das Bild der Sixtina an, doch ist die Gestalt Gott-Vaters eher dem Bilde ähnlich, das dort die Scheidung

58. Antike Gemme.

[45]) Vergleiche zu ihr die Anmerkung auf Seite 67.

von Tag und Nacht darstellt, und der Adam entspricht vielmehr dem des Quercia (Abb. 48), nur ist der Oberkörper hier vom Rücken sichtbar, also der linke Arm aufgestützt, der rechte ausgestreckt.

In dem linken Zwickel der **Rückwand** sitzt LXXIII XIIIg eine vollbekleidete Frau nach links gewendet, wo sich ein Kind mit einem Gefäß zu schaffen macht; den Hintergrund füllen gemalte Gebäude. Im rechten LXXIII XIIIh Zwickel sitzen zwei Mädchen einander gegenüber; die eine stützt ihr Gesicht in die Linke, die andere in beide Hände; diese erinnert wieder an das Reliefmedaillon im Belvedere (Abb. 18). Im Hintergrunde auch hier Gebäude. — In dem anstoßenden LXXIII XIIIi Zwickel sitzt ein weinendes Mädchen; rechts taucht in ihrem Rücken Pan empor und berührt ihre Schulter mit der Rechten. Das Relief in dem entsprechenden LXXIII XIIIk Zwickel bildet auch inhaltlich ein Gegenstück: ein Mädchen sitzt nach links gewendet und läßt den Liebesgott auf ihrem rechten Fuße wippen. — Über dem LXXIII XIIIl Fenster sitzt links ein Mädchen und spinnt; es wendet den Kopf nach dem anstoßenden Zwickel; Amor hält sich am Rocken; im Hintergrunde hängt ein Tuch über den Ästen kahler Bäume. Rechts sitzen zwei LXXIII XIIIm Mädchen einander gegenüber; die eine setzt einen Kranz auf den Kopf der anderen. — Auf der vierten LXXIII XIIIn, o Seite sitzen links und rechts je zwei Mädchen, einander zugewendet; jedesmal hält die Linke ein Kind, das seine Ärmchen nach der anderen ausstreckt. Das eine Mädchen im rechten Zwickel erinnert wieder an das Relief im Belvedere. Ein gewisser, wenn auch lockerer Zusammenhang ist in diesen Zwickelreliefs leicht zu erkennen.

Schmalwand. In der Mandorla des **linken** LXX XIIIp **Pfeilers** sehen wir eine Minerva (nicht nach antikem Vorbild); in dem Streifen zwei Eroten, die von rechts und links auf die Mitte zulaufen, wo ein gefülltes Gefäß auf einer Basis steht; rechts eine schlanke Kanne.

Im Rund ein nacktes Weib, das nach rechtshin läuft; ein Gewandstreifen ist um beide Arme geschlungen; in der vorgestreckten Linken hält die Frau einen gebogenen Zweig, in der rückwärts erhobenen Rechten etwas wie einen Strauß. In dem Schilde ein Engelsköpfchen. — XIIIq Der **Bogen** trägt wiederum drei große, viereckige LXXIV Felder. Links: Leda mit dem Schwan; Leda steht aufrecht neben dem Tier, das hoch auf einem pfeilerartigen Untersatze steht (das Motiv der Stellung entspricht dem einer antiken statuarischen Darstellung des Ganymed mit dem Adler; der Raffaelsche Kreis kannte ein gut erhaltenes Exemplar im farnesischen Besitze, das jetzt im Neapler Museum ist; Abb. 59); der kleine Amor ist rechts unten neben dem Untersatz, auf dem der Schwan sitzt, eingeschlafen, oder tut wenigstens so; die Komposition ist von dem neapolitanischen Gemmenschneider Santarelli (18. Jahrh.) verwendet worden (Cades, »Abdrücke«, Nr. 545); Leda hat da züchtig ein Tuch um die Hüften genommen,[46]) und der kleine Eros hält den Blitz in den Armen (man erinnere sich des Bildes der stehenden Leda neben dem Schwan im Casino Borghese; es wird neuerdings dem Sodoma zugeschrieben.[47]) In dem mittleren

59. Antike Gruppe des Ganymed mit dem Adler in Neapel.

[46]) Ebenso in der oben genannten »Collection de peintures antiques« von 1781; vergleiche die Anmerkung auf Seite 67.

[47]) Erklärt sich durch diesen Zusammenhang der Hinweis auf Sodoma bei O. Fischel, »Raphaels Zeichnungen«, Seite 192 zu Nr. 508?

Felde steht Jupiter in der Gestalt, in der er uns schon zweimal begegnet ist (Seite 79), mit erhobenem Blitze; links unten kniet ein Kind mit flehender Gebärde; rechts steht auf Felsen Amor; er weist nach rechts unten, wohin auch der Blick Jupiters gerichtet ist. — In dem dritten Felde sitzt ein Mädchen, nach rechts gewendet; Amor redet ihm eifrig zu. — In kleinen Feldern sind allerlei Getier, ein kniender Mann, eine sitzende und zwei laufende Gestalten verstreut. — In dem Schilde des **rechten Pfeilers** erscheint wieder ein Engelsköpfchen, in dem Rund ein tanzendes Mädchen mit wehenden Gewändern; im Streifen ein Knabe, der mit einem Hunde spielt, und in der Mandorla eine Figur, die, in ihren Mantel gehüllt, nach links gewendet steht und ihr Gesicht dem Beschauer zuwendet; sie hält einen Stab in der Rechten.

XIIIr LXXII

In dem **Bogen über der Tür** sind von den fünf großen, rechteckigen Feldern nur zwei mit Figuren gefüllt: das zweite und vierte, beide mit genau einander entsprechenden, nackten Engeln, die gelagert sind und auf Trompeten blasen.

LXXIV XIIIs

Aus diesem Überblick, bei dessen ermüdender Durchsicht die Geduld des Lesers immer wieder neue Kraft aus seiner Freude an der vollendeten Grazie all dieser Kleinodien schöpfen muß, ergibt sich ein lebendiges Bild des Zusammenarbeitens der verschiedenen Künstler an einer so beneidenswerten Aufgabe. Wir erkannten als Vorbilder Antiken, die sich damals in Florenz, Siena, Pisa und Rom befanden, und aus neuerer Zeit Skulpturen des Quercia in Siena und ein Relief vom Campanile in Florenz. Augenscheinlich haben die Künstler ihre Skizzenbücher zusammengetragen und geplündert, so wie sich eine in der Größe verwendbare Komposition darbot. Der Inhalt ist ihnen dabei ganz gleichgültig geblieben — wie gleichgültig, sahen wir an dem einen Beispiel des Ziegenbocks und der schlafenden Erinnys —; auch wo ineinander entsprechenden Rahmen Gegenstücke geschaffen werden mußten, hat man die Darstellungen meistens nur durch formelle Ähnlichkeiten oder Gegensätze in Beziehung zueinander gebracht (nackt — vollbekleidet; männlich — weiblich; alt und jung). Nur einmal ließ sich ein lockerer, innerer Bezug erkennen (das Mädchen, dem Pan sich tröstend naht, und das Mädchen, das nach Amor greift; traurig — heiter). Wo eine Skizze den gegebenen Raum nicht füllen wollte, wurde das Fehlende willkürlich durch Figuren anderer antiker Werke oder durch freie Erfindungen ersetzt, und auch dabei war die einzige Richtschnur das Streben, etwas rein formell Ausreichendes und Erfreuliches zu schaffen. Und so reihen sich diese Bilder in reizender, ungebundener Abwechslung aneinander, getragen durch die phantastisch-grotesken Verzierungen der Wände und das feine Rahmenwerk der Bogen, wie der heiterste Traum eines Künstlers, dessen Seele sich in vollen Zügen an der unerschöpflichen Quelle antiker Schönheit erquickt hat und nun in beglückender Freiheit umspielt wird von bunten Schwärmen reizender Erinnerungen.

Dabei zeugt es gleichmäßig von der künstlerischen Kraft und der Einsicht der Ausführenden, wie sich die ganze Fülle der verschiedenartigsten Anregungen in einheitlicher Formensprache darstellt; nirgends verraten sich die großen Abstände im Stile der Vorbilder; alles ist in einen neuen, eigenartigen Stil umgegossen. Und da treffen wir auf eines der merkwürdigsten Phänomene: der Stil der antiken Vorbilder ist aufgegeben und doch ist der neue Stil, in den alles umgegossen wurde, wiederum durchaus »antik«. Es ist tatsächlich niemals wieder gelungen — auch nicht im Kreise der gleichen Künstler —, Formen zu finden, den antiken so kongenial wie hier. War das der Einfluß des Raffael? Es liegt nahe, daran zu denken, denn nur diese Loggien wurden unter seiner persönlichen Leitung vollendet. Anderseits mag man den Eindruck der bedeutenden, antiken Reste, wie er sie in Rom in größerer Fülle kennen lernte, noch so hoch anschlagen, die Formensprache in seinen eigenhändigen oder den nach seinen Entwürfen gemalten Werken der römischen Zeit nähert sich niemals wieder so weit der antiken Art; es ist da nicht anders gegangen, wie in all den anderen Fällen, in denen dieses merkwürdige Genie den Kreis eines anderen Geistes gekreuzt hat: aus allem Fremden weiß er nur das zu gewinnen, was seine eigenen Kräfte hebt, und am Ende ist er stets der Sieger und immer wieder Raffael.

Und Giovanni da Udine? In den Dekorationen der Villa Madama, die nach Plänen Raffaels, aber nicht mehr unter seinen Augen ausgeführt wurde, sind große Teile der Ausschmückung den Loggien ganz ebenbürtig; in anderem aber überwuchert die Freude am Prächtigen, Reichen, in der Einzelform das Vegetative im Gegensatz zum Struktiven. Und die Loggien, die Giovanni da Udine im Vatikan noch selber ausgeführt hat (im Stockwerk unter denen des Raffael), bedeuten in jeder Beziehung einen Rückschritt, eine Verarmung.

So wird es eben das glückliche Zusammenwirken verschiedener Elemente gewesen sein, das hier zu einem so seltenen Resultate geführt hat: Der überwältigende Eindruck der antiken Wände und Wölbungen in den damals entdeckten »Titusthermen«, der strenge, ernste Einfluß des Meisters, der das stilistische Wesen dieser Schöpfungen antiker Lebensfreude und Vornehmheit mit vollstem Verständnis begriffen hatte, und das Geschick und die frohe Gelehrigkeit des Schülers, der es als Glück empfand, an der leitenden Hand des Größeren zu einer Höhe zu gelangen, zu der seine eigenen Kräfte ihn nicht emporgetragen hätten.

W. Amelung.

F. WEEGE:

I.

DER MALERISCHE SCHMUCK VON RAFFAELS LOGGIEN

IN SEINEM VERHÄLTNIS ZUR ANTIKE MIT BERÜCKSICHTIGUNG DER GESAMTDEKORATION

II.

DAS BADEZIMMER DES KARDINALS BIBBIENA

»In Hinsicht der harmonischen, aus einem Geist hervorgegangenen Vereinigung der Baukunst, Malerei und Plastik gewährt kein Ort in Rom einen so vollkommenen Begriff wie dieser von dem ausgebildeten Geschmack und Schönheitssinn des Zeitalters Leos X.«[48])

Nach der Beschreibung und Würdigung der Bauanlage durch Hofmann und des plastischen Schmuckes im einzelnen durch Amelung[49]) soll im folgenden die malerische Ausschmückung betrachtet und, wo nötig, auf die Gesamtheit der Dekoration hingewiesen werden. Die Deckenbilder freilich, die berühmte »Bibel Raffaels«, müssen von der Behandlung ausgeschlossen bleiben, ebenso die jetzt gänzlich zerstörten, Bronzereliefs nachahmenden Sockelbilder, die ebenfalls biblische, auf die Deckengemälde sich beziehende Szenen enthielten. In den Malereien der Wände und den dekorativen Umrahmungen der Deckenbilder dagegen waltet frei der antike, heidnische Geist, und gerade diese glückliche Vereinigung von Heidentum und Christentum macht die Loggien zu einem rechten Symbol des Zeitalters und der Kultur des lebensfreudigen päpstlichen Hofes Leos X.

Unsere Aufgabe ist es nicht, den Schmuck der Loggien im einzelnen zu beschreiben. »Hier ist es der Mühe wert, daß sich das Auge nach Kräften anstrenge, um sich alles, was noch irgend kenntlich ist, anzueignen.« Nur wird leider die Befolgung dieses trefflichen Rates, den Burckhardt gibt, sehr erschwert durch den traurigen Erhaltungszustand der Wände, die volle drei Jahrhunderte lang Wind und Wetter ausgesetzt waren, so daß die Malereien an vielen Stellen fast erloschen sind. Zum Glück

48) E. Platner in »Beschreibung der Stadt Rom«, II 1, Seite 302.

49) Hier sei auf die Beschreibung der Loggia durch den Venezianer Marcantonio Michiel, einen Zeitgenossen Raffaels, hingewiesen, worin es u. a. heißt, daß »der Papst verschiedene Statuen gesammelt, welche früher in Privaträumen aufbewahrt wurden und zum Teil von Julius II., zum Teil von ihm selbst gekauft sind, und hat sie in Nischen aufgestellt zwischen den Fenstern, welche den Säulen und Pilastern der Halle gegenüber liegen, unmittelbar neben den Zimmern des Papstes und den Sitzungsräumen des Konsistoriums«. Crowe und Cavalcaselle, »Raphael«, II, Seite 342.

aber haben wir die im 18. Jahrhundert von Volpato und Ottaviani[50]) hergestellten Kupferstiche noch. Ein nach dem Original handkoloriertes Exemplar dieser Stiche, einst im Besitz Friedrichs des Großen, jetzt Eigentum des Herrn Dr. W. Weisbach in Berlin, ein anderes in den Gängen des Atelierhauses im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. in losen Blättern ausgehängtes, auf das mich Prof. W. Steinhausen freundlichst hinwies, sind die besten Wiedergaben des einstigen Zustandes der Loggienwände, die mir bekannt geworden sind. Die um 1550 nach Antwerpen und Spanien gelangten farbigen Kopien der Innendekoration der Loggien[51]) sind verschollen. Über die Kopien in Öl auf Leinwand, die unter Aufsicht des Malers Huntersberg Katharina II. von Rußland malen und in der Eremitage zu Petersburg in einer der vatikanischen sehr ähnlichen Halle aufstellen ließ, kann ich nicht urteilen, da ich sie nicht gesehen habe.

Während eine Beschreibung und Besprechung aller Dekorationen ebenso mühsam wie zwecklos wäre, ist hingegen ihr Verhältnis zur Antike von Wichtigkeit und hohem Interesse. Darüber ist eine genauere Untersuchung niemals angestellt worden.[52]) Man pflegt sich damit zu begnügen nachzusprechen, was Vasari über die Entstehung des Loggienschmuckes berichtet. Nach ihm soll der Besuch der kurz vorher aufgefundenen, sogenannten Titusthermen Raffael und seinen Schülern, namentlich Giovanni da Udine, entscheidende Anregung gegeben haben. Auf diese antiken Malereien ist also bei unserer Untersuchung besonderes Gewicht zu legen; ihre noch heute erhaltenen Reste sind viel bedeutender, als sie sich dem flüchtigen Betrachter darstellen.

50) »Le logge di Raffaele«, incise da Giovanni Ottaviani e Giov. Volpato nell'anno 1770. — Die Pfeilerornamente findet man in Umrißzeichnung abgebildet auch auf den Tafeln bei Pistolesi, »il Vaticano descritto«, Bd. VIII. Teile farbig bei Letarouilly, »Le Vatican«, II.

51) G. Batt. Armenini, »De veri precetti della pittura«, Ravenna 1587, Kapitel IX. — Burckhardt, »Gesch. d. Ren. i. Ital.«, 368. Einige farbige Kopien im South-Kensington-Museum bei den Raffaelkartons.

52) F. A. Gruyer, »Essai sur les fresques au Vatican«, II, Loges, ist ein ganz schwacher Versuch.

Außer den Malereien der Titusthermen[53]) kommen natürlich auch noch solche von anderen Orten in Rom als Vorbilder für die Loggiendekoration in Betracht. Es wäre wichtig und sehr lohnend, einmal festzustellen, was von antiken Malereien im Beginn des Cinquecento überhaupt in Rom zu sehen war. Alte Stadtbeschreibungen und die zahlreichen Skizzen der Cinquecentisten müßten dafür ausgenutzt werden.[54]) Aber nicht nur in Rom, auch in Kampanien und sogar in Griechenland hielt Raffael, wie Vasari berichtet, seine Zeichner (Vasari-Milanesi, IV, Seite 361): »... era tanta la grandezza di questo uomo, che teneva disegnatori per tutta Italia a Pozzuolo[55]) e fino in Grecia. Nè restò d'avere tutto quello che di buono per questa arte potesse giovare.« Schließlich dürfen wir für unseren Zweck gelegentlich auch unter den Malereien Pompeis und Herkulanums nach Vorbildern für die Loggiendekorationen Umschau halten. Denn obwohl es natürlich ausgeschlossen ist, daß Raffael und seinen Schülern nur irgend etwas von jenen schon hätte bekannt sein können, so dürfen wir doch voraussetzen, daß sehr ähnliche Malereien, wie in den Provinzialstädten Kampaniens, auch in der Hauptstadt Rom vorhanden und in Raffaels Zeit noch sichtbar waren. Heute sind sie längst verschwunden; wir haben keine Skizzen von ihnen, oder es sind seither keine bekannt geworden, und wir wissen durch keine Beschreibung etwas von ihnen.

Daß Raffael den Gesamtplan der Loggiendekoration selbst gemacht, die Ausführung aber Giovanni da Udine und einem Stabe von jungen, dessen Leitung unterstellten

53) Eine Veröffentlichung der Malereien der »domus aurea Neronis« (sogen. Titusthermen) wird von mir vorbereitet. Von meinen Photographien konnte ich für die Abbildungen 73, 103, 118 schon Gebrauch machen.

54) Piero Ligorio, z. B. in dem Abschnitt über die »grottesche« im Cod. Ottobon. lat. 3368, nennt und beschreibt nach eigener Anschauung antike Malereien, die zu seiner Zeit aufgedeckt waren. Weiteres Material gedenke ich an anderer Stelle vorzulegen.

55) Uffizien, Disegni 329^{v}, 331^{v}: antike Decken aus Bajae.

Künstlern überlassen hat, sagt Vasari,[56]) der im »Leben des Pierino del Vaga«[57]) ein anschauliches Bild von ihrer Tätigkeit in den Loggien gibt, wozu das neben dem ersten Fenster (I r) angebrachte Stuckrelief als Illustration XLIV gelten kann: »Raffaello fece capo di quell'opera, per gli stucchi e per le grottesche, Giovanni da Udine, rarissimo ed unico in quegli, ma più negli animali e frutti ed altre cose minute; e perchè egli aveva scelto per Roma e fatto venire di fuori molti maestri, aveva raccolto una compagnia di persone, valenti ciascuno nel lavorare chi stucchi, chi grottesche, altri fogliami, altri festoni e storie, ed altri altre cose; e così secondo che eglino miglioravano, erano tirati innanzi, e fatto loro maggior salari.« Jeder hatte also sein besonderes Gebiet. In der Herstellung von Stucco leistete besonders Giovanni da Udine Großes. Ihm soll es nach vielen Versuchen geglückt sein,[58]) den Stuck der Alten, den er in den Titusthermen studierte, in seiner Herstellung genau nachzuahmen. Aber nicht nur die Technik der Stucke sah er den Alten ab, sondern auch die Verwendung. Wände und Decken mit abwechselnd bemalten und stuckierten Feldern fand er in den Titusthermen, wo sie zum Teil heute noch vorhanden und sichtbar sind (vergl. Abb. 145). Am engsten an die antiken Vorbilder jedoch schloß er sich bei der Dekoration der Bogen über den Fenstern und zwischen den einzelnen Arkaden an. Ihre Einteilung in Felder verschiedener Form und Größe und deren charakteristische Verteilung entspricht vollständig der Stuckverkleidung der Bogen in den Wandelgängen des Kolosseums, deren Reste in Raffaels Zeit wesentlich bedeutender gewesen sein müssen[59]) als

[56]) Vasari-Mil., IV, »Leben Raffaels«, Seite 362.

[57]) Vasari-Mil., V, »Leben des Pierino del Vaga«, Seite 593.

[58]) Vasari-Mil., VI, im »Leben des Giov. da Udine«, Seite 551 f.

[59]) Vergl. Doni, Disegno della scoltura et pittura (Venedig 1549), Seite 21v: »come scultore dirò alcun termine di questa arte de gli stucchi, laquale .... fu tanto grata a gl'antichi Romani e Greci .... come in molti luoghi di Roma e altrove si può vedere infiniti vestigi, e principalmente nel Coliseo, il quale edificio, dentro e fuori era tutto incrostato di questi stucchi con sottilissimi

heute, wo wir sie nur noch an drei Bogen des Nordtores sehen.[60]) Wie eifrig von den Künstlern des Cinquecento gerade diese Stuckdekorationen des Kolosseums studiert wurden, läßt sich aus zahlreichen, uns erhaltenen Handzeichnungen ersehen,[61]) von denen einige in den Uffizien aufbewahrte in Abb. 60, 61, 62 wiedergegeben sind.[62]) Außer bei den Gurtbogen und über den Fenstern,

60. Stuckverzierung im Kolosseum, nach Zeichnung.

lavori e bellissime historie di figure, con molte bizzarre grottesche fatte di sottili lavori; tanto che quel poco che c'è restato porge gran mereviglia« ....

[60]) Vergl. K. Ronczewski, »Die Stuckgewölbe des Kolosseums« in der »Schweizerischen Bauzeitung« XLVII, 1906, Seite 305 f., mit Originalaufnahmen.

[61]) Vergl. darüber Egger, Cod. Escor. zu Fol. 44, derselbe in »Wiener Studien«, 1902, Seite 437 ff. Michaelis zu Arndts Einzelverkauf Nr. 1491, Lanciani, »The ruins and excavations«, Seite 381.

[62]) Zu Abb. 61 vergl. besonders IVp (Taf. LIV), VIIb (Taf. LVIII).

sowie gelegentlich in den Wölbungen selbst, — wovon unten die Rede sein wird, — ist dann namentlich auf den Pilastern reichlich Stuck verwendet, und ist hier ein einheitliches Einteilungsprinzip streng durchgeführt und maßgebend für die Dekoration der Loggien geworden. Auf dem oberen etwa dritten Teile der vortretenden Pfeiler, sowie auf den die Arkadenöffnungen begrenzenden

61. 62.

Stuckverzierungen im Kolosseum, nach Zeichnung.

Flächen sind aus Stuck jedesmal vier kleine Schilde übereinander angeordnet, zu oberst ein Amazonenschild, darunter ein Rundschild, unter diesem ein liegendes, rechteckiges Feld und zu unterst ein mandelförmiger Schild. Alle diese Stuckfelder tragen auf farbigem, meist himmelblauem Grunde figürliche Reliefs, über deren Beziehung zur Antike Amelung oben ausführlich gehandelt hat. Die Malerei ist es, die diese Schilde aus Stuck in einen gewissen Zusammenhang bringt, der auf

manchen Pfeilern klar und ohne weiteres verständlich, auf anderen freilich stark gelockert erscheint. Am klarsten ist der Zusammenhang, wo die Schilde an einem von Vögeln belebten Baum aufgehängt sind oder von einem schwanken Rohrstengel getragen werden (Abb. 94, 100). Auf Pfeiler XI a, c (Abb. 109) ist der Auf- LXIV
bau noch verständlich, wenn auch schon stark gelockert, so daß der unterste Schild lose im Raum zu schweben scheint. Immerhin ist die durchgehende, die Schilde tragende Mittelachse genügend betont. War es in den angeführten Fällen ein aus dem Boden emporstrebendes Element, das die Stuckschilde zu tragen schien, so findet sich bei VII a, c das Entgegengesetzte: ein oben in der LVII
Wand befestigt gedachter Löwenkopf hält im Maul einen Ring, an dem ein vielfach geknüpftes und geknotetes Band herabhängt. An diesem sind die vier Schilde befestigt, außerdem die mannigfaltigsten Musikinstrumente. Auf anderen Pfeilern dagegen sieht man deutlich, wie die Künstler sich Mühe geben mußten, die Stuckschilde in die Komposition hineinzuziehen, wobei sie mehr oder weniger geistreich die Schwierigkeit lösten. Bei II o, q und XIII p, r ist den plastischen Schilden XLVIII
zuliebe eine Einteilung des ganzen Pfeilers in Quadrate, LXX
rechteckige und runde Felder gewählt. Ähnlich ist es bei VI a, c, VIII a, c, X a, c. Auch bei I s ist das LVII, LIX
Bestreben unverkennbar, durch die gemalten Felder den LXIV
unteren Wandteil gegen den oberen richtig abzuwägen. XLV
Das Hineinbeziehen der Stuckschilde in die Komposition des Pfeilers ist dem Künstler am wenigsten gelungen, der IV o, q und VIII f, h gemalt hat. Da klafft eine LII, LX
Lücke zwischen der aufsteigenden vollen Ranke und dem obersten Teile des Pfeilers, die nur mühsam durch kümmerlich sich abteilende Ränkchen überbrückt ist. Etwas gewaltsam hat sich auch der Künstler des Pfeilers VII d mit der Schwierigkeit abgefunden, indem er sich LVIII
den Ovalschild auf der obersten Doppellaube ruhend dachte. Es wäre leicht, gehört aber nicht zu unserer Aufgabe, nach solchen Gesichtspunkten der Einteilung

63. Pompejanische Malerei.

die verschiedenen Hände zu unterscheiden, die an den Pfeilern malten.[63]) Wichtiger ist uns die Frage, wodurch der Künstler, Raffael bezw. Giovanni da Udine, auf dies Schildmotiv kam, das zwar dem geistreichen Giovanni für seine Dekorationen nicht hinderlich war, anderen aber in der freien Entfaltung ihrer Phantasie leicht ein Hindernis werden konnte, wie wir sahen. Es mutet einen an, als ob der Meister die Aufgabe gestellt habe: »da habt ihr ein dankbares Motiv, vier verschieden gestaltete Schilde übereinander, nun findet euch damit ab«. Woher hatte er sein Motiv? Ich glaube, wieder aus der antiken Malerei. Ovalschildchen, mit rechteckigen abwechselnd, an einem aufstrebenden Baum oder sonstigen Aufbau kennen wir aus Pompei. Abb. 63 gibt eine Wandmalerei nach Niccolini, »Le case ed i mon. di Pomp.«, II 4, Tafel 58, wieder, wo in sehr ähnlicher Weise über dem ovalen Schildchen ein rechteckiges, liegendes Täfelchen folgt. In Abb. 64 (nach Ponce), von einer erhaltenen Decke des Goldenen

[63]) Pfeiler V d f, VI f h, X g i z. B. dürften von Giovanni da Udine selbst ausgeführt sein. Unsere Tafeln und Abbildungen lassen die oben gemachten Ausführungen leider nicht klar genug erkennen, weshalb auf Volpato verwiesen sein mag, wer sie näher nachzuprüfen wünscht. LIV, LVI LXIII

Hauses, wechseln runde Schilde mit den Täfelchen ab, in denen plastische Figuren angebracht sind. Man vergleiche auch eine Decke aus der Villa des Diomedes in Pompei. Aber was brauchen wir lange zu suchen? Ist uns doch im Goldenen Hause noch der größte Teil der Decke erhalten, von der Abb. 65 (nach Ponce 38) einen Ausschnitt gibt.[64]) Ovale, viereckige und (auf unserer Teil-Abbildung leider weggefallene) Rundschilde sehen wir an aufstrebenden Groteskenbäumen lose aufgehängt. Ganz wie in den Loggien sind diese Schilde mit Stuck umrahmt und tragen Stuckfigürchen, von denen manche nach genauer Aufnahme der Reste sich vermutlich noch als Vorbilder für Figuren der Loggienwände erweisen dürften. Diese Decke ist eine der sicher in Raffaels Tagen bekannten und studierten, und wir werden im folgenden öfters auf sie zurückkommen. Wir dürfen sie geradezu als die Decke ansehen, an der Giovanni da Udine die antike Stucktechnik erforschte und durch deren Studium er sich zu so großer Fertigkeit in der Nachahmung ausbildete. Was Wunder, wenn ihm das charakteristische Motiv dieser Decke vorschwebte, als ihm die Dekoration der Loggienpfeiler von Raffael überlassen wurde! Natürlich gebot die Architektur der Pfeiler eine etwas andere

64. Teil einer Decke des Gold. Hauses.

[64]) Sie wird wie die eben erwähnte nach Originalaufnahmen in meiner Schrift über die Malereien des Goldenen Hauses abgebildet werden.

Verwendung des Motivs. Er erweiterte es durch Hinzunahme des Amazonenschildes, der ihm in Stuck u. a. aus Zimmern der Hadriansvilla (Abb. 66, nach Ponce, »Arabesques des bains de Livia«, 10) bekannt sein mußte. Gemalt hatte er ihn an einer anderen der damals viel studierten Decken des Goldenen Hauses (Abb. 85) gesehen.

65. Teil einer Decke des Goldenen Hauses.

Auch antike plastische Beispiele konnte jemand, der in Rom lebte, genug sehen und kennen. Auf einer Grabädikula im Museo lapidario (Amelung, »Vatikan«, I, Mus. lap. 34) sind auf den Seiten an Kettchen herabhängende Amazonenschilde als Schmuck verwendet. Sehr möglich, daß für die Übereinanderreihung der Schilde Darstellungen antiker Feldzeichen maßgebend waren, wie

z. B. an dem Argentarierbogen am Forum boarium in Rom. Sie werden in letzter Linie auch schon den antiken Malereien (vergl. besonders Abb. 63 mit dem krönenden Adler) zugrunde gelegen haben, die das Motiv bereits auflösten und stilisierten, so gut, wie sie die wirkliche in eine Scheinarchitektur verwandelten. Das rechteckige, liegende Täfelchen würde dann aus der Tafel mit der Inschrift SPQR entstanden sein.

66. Teil einer Stuckdecke der Hadriansvilla.

Soviel über den allgemeinen Charakter, sozusagen das Gerüst der gemalten Dekoration, die nun im einzelnen eine etwas genauere Betrachtung verlangt.

A. Die Wände.

Der untere Wandteil wird in etwa 1,20 m Höhe XXXIV durch ein aus Stuck gebildetes Ornament abgeschlossen, dessen Wellen unter jedem Fenster von der Mitte her auseinanderlaufen. Er war von Pierin del Vaga mit

Malereien geschmückt; sie waren auf Gold gemalt und ahmten Bronzereliefs nach. Von ihnen ist kaum eine Spur geblieben, so daß wir hier auf die alten Stiche angewiesen sind. Eingerahmt sind sie von länglichen, rechteckigen Feldern, die Marmorplatten zu sein scheinen, aber gemalt sind. Dies hatte man aus der antiken Wanddekoration übernommen, und zwar ahmte man meist kostbaren afrikanischen Marmor nach, der wieder XXXVIII 1 von einem ebenfalls nur gemalten Rahmen einer anderen Marmorart eingefaßt ist. In der letzten Arkade ist dazu geaderter Alabaster verwendet gedacht. Zwischen diesen Feldern und der bis zum Fußboden herabreichenden Dekoration des vorspringenden Pfeilers blieb zu beiden Seiten des letzteren unter dem Brüstungsgesims ein schmaler Streifen, der mit den verschiedensten Ornamenten verziert wurde (Abb. 74, 94, 95, 97, 100, 102), und zwar so, daß, von der mittelsten Arkade ausgehend, sich in der 6. und 8., der 5. und 9., 4. und 10. usw. diese Dekorationen entsprechen. Es sind Flechtbänder, Mäander- und Rhombensysteme; einmal ist aus ineinandergesteckten päpstlichen Ringen eine Kette gebildet. Bei den nach dem Hof gelegenen Pilastern waren seitlich unter der Brüstung Tritonen, Kentauren, Seeungeheuer, Wasservögel im Schilf gemalt. Sie sind bis auf geringe Reste in der ersten, der elften und zwölften Arkade zerstört.[65])

Der über der Brüstung sich erhebende Hauptteil der Wand wird durchbrochen von Türen, Fenstern, Nischen, die als Umrahmung Fruchtgirlanden auf himmelblauem Grunde haben. (Es existieren dazu Zeichnungen des Giovanni da Udine im South-Kensington-Museum.) An einem Nagel, im Scheitel des Bogens über dem Giebel des Fensters ist eine rote Schnur angeknüpft gedacht, die an zwei Punkten oben nochmals befestigt ist; von hier fällt sie dann senkrecht bis fast auf das Sockelgesims herab. An ihr hängen alle nur denkbaren Sorten

[65]) Ihre Verteilung auf den einzelnen Tafeln bei Volpato ist ganz willkürlich.

von Früchten, Beeren und Blumen. Sie einzeln aufzählen oder charakterisieren zu wollen, wäre vergebliche Mühe. Es ist, als ob Ceres und Flora ihren reichen Segen hier auf einmal ausgeschüttet hätten. Für die realistische Gestaltung dieser Fruchtgewinde kenne ich in der Antike kein Beispiel. Die Anordnung in Bündeln, mit den Stielen nach oben, ist ein Motiv schon des Quattrocento. Wir finden es z. B. plastisch bei den della Robbia (ein gutes Beispiel im South-Kensington-Museum), die Fruchtbündel mit Waffen abwechselnd im Palazzo Ducale in Urbino (Hofmann, »Erstwerke der Hochrenaissance«, 82, 2), in S. Maria del Popolo (Burckhardt, »Gesch. der Renaissance i. Ital.«, Fig. 238) und sonst. Ähnlich angeordnete Fruchtbündel an Schnüren finden sich z. B. in einem Katakombenbild des II. Jahrh. (Wilpert, »Malereien«, Tafel 25). Darnach scheint dies Motiv doch der Antike bekannt gewesen zu sein.

67. Zeichnnng des Giov. da Udine.

Die Malereien der blinden Fenster und Nischen in den Arkaden 2, 12 und 13 sind später als die übrigen Loggiendekorationen.

Auf den zwischen den Fenstern vortretenden Pfeilern ist dann, wie oben gezeigt, nach wohldurchdachtem

Plan, der gewiß auf Raffael selbst zurückgeht, das Wunderwerk der Dekoration geschaffen. Wer sich die Mühe gibt, alle Einzelheiten der malerischen Motive genau zu studieren, der findet unter ihnen nicht weniger als bei den plastischen Figuren der Stuckreliefs eine Fülle von Bekannten aus der Antike wieder.

68. 69.

Zeichnungen des Giovanni da Udine.

I. Innenwand.

Ib Id Von dem ersten Pfeilerpaar, das ziemlich schlecht erhalten und bei Volpato nicht abgebildet ist,[66]) können hier einige Originalzeichnungen wiedergegeben werden (Abb. 67, 68, 69), die man Giovanni da Udine zuschreibt.[67]) Entwurf und Ausführung weichen nur in unbedeutenden Kleinigkeiten voneinander ab. Laubbekränzte, bärtige Hermen, auf einem Stufenaufbau stehend, zwischen denen im Hintergrund eine mit Blüten, Zweigen, Ranken, Füllhörnern und einem Medaillon verzierte Wand sichtbar wird, tragen eine Art Architrav mit zwei aufliegenden Voluten, aus deren Mitte ein stattliches Tropaion herauswächst, bekrönt von einem Helm mit Federbusch, während zu beiden Seiten aus den Voluten ein Zweig senkrecht emporsteigt. Er trägt oben eine Blume mit herabfallenden Blättchen, auf der ein helmartiger Gegenstand ruht. Es ist das der an hellenistischen und römischen Reliefs (Schreiber, »Hellenistische Reliefs«, Tafel LVI, Relief im Lateran, Mon. dell'Ist. V, Taf. 8) auf Altären vorkommende Windfang (vergl. Dütschke, »Antike Bildwerke«, IV, Nr. 657). Als Renaissanceornament ist er mir sonst z. B. in einer von Pinturicchio ausgemalten Kapelle in S. Maria del Popolo bekannt. Auf diesem Aufsatz sitzt ein flügelschlagender Adler. Während für die bekränzten, tragenden Hermen Vorbilder aus der Antike in Menge existieren, ist das Tropaion über den Voluten und zwischen den hochsitzenden Adlern ein Motiv, das sicher von einer Decke des Goldenen Hauses entnommen ist. Schon der Zeichner des Escorialensis, ein Ghirlandaioschüler, wie Egger wahrscheinlich gemacht hat, kannte und skizzierte diese Decke (»Cod. Escor.«, Fol. 13ᵛ), von der ein größeres Stück noch vorhanden ist.[68]) In den Uffizien (dis. 130) befindet sich ebenfalls die

XLIV XLV

[66]) Abgebildet z. B. bei Pistolesi, »Vaticano descritto«, VIII, 55.

[67]) Im Besitz des Herrn Kempner in Rom, der sie uns gütigst zur Verfügung stellte.

[68]) Es wird in meiner Arbeit über die Malereien der domus aurea abgebildet werden.

Skizze eines Cinquecentisten nach dieser Decke (Abb. 70), deren hier in Betracht kommendes Stück ich in Abb. 71 nach Ponce, »Collect. des tableaux et arabesques

70. Zeichnung in den Uffizien.

antiques«, Tafel 37 (im Gegensinne) wiedergebe.[69]) Gewiß handelt es sich nicht um eine sklavische Nachahmung

71. Teil einer Decke des Goldenen Hauses.

des antiken Vorbildes, aber charakteristische Eigenheiten, wie die Voluten, der Sitz des Adlers u. a., deuten mit Sicherheit auf Entlehnung. Die beiden gefesselten Pane,

[69]) Eine weitere Zeichnung dieser Decke befindet sich in Windsor.

die auf der Decke im Goldenen Hause unter dem Tropaion sitzen (im »Cod. Escor.«, Fol. 13^{v} weggelassen),

72. Skizzen nach Malereien aus dem Goldenen Hause.

sind auf dem Loggienpfeiler nur etwas höher hinauf geraten und knien in derselben Haltung, mit zurückgeworfenem Kopf, unter dem plastischen Rundschild,

wie unter einem Tropaion. Es ist die auch sonst aus zahlreichen antiken Darstellungen, z. B. von Münzen Caesars (vergl. Cohen, »Médailles impér.«, I, 10), bekannte Haltung gefesselter Barbaren unter dem Tropaion.[70]) Das Rundtempelchen mit dem über Eck gestellten Altare und Minervabild, das von zwei aus der Helmbekrönung des Tropaions hervorwachsenden Akanthusputti auf einem Schild emporgehalten wird, ist wahrscheinlich

73. Malerei aus dem Goldenen Hause.

[70]) Dies Motiv erscheint meines Wissens in der Renaissance am frühesten auf einer von Pinturicchio gemalten Fensterleibung im Appartamento Borgia (Phot. Anderson 5083), wo statt der Satyrn gefesselte Barbaren zu sehen sind. Zwei Pane in ähnlicher Haltung über ihnen halten das Inschrifttäfelchen. Auch das Motiv der Krabben findet sich neben ihnen. Für das Aufkommen der Grotesken ist diese Leibung besonders wichtig. Wie sehr in der Folgezeit das Motiv der gefesselten Pane unter dem Schild beliebt wurde, beweist seine häufige Verwendung, z. B. in eingelegter Holzarbeit. Vergl. Racinet, »L'ornement polychrome«, Band I, Taf. 56 (deutsche Ausgabe).

74. Loggienpfeiler nach Volpato.

wieder der antiken Malerei entlehnt. Die Eulen über den Stützen, welche aus den Voluten des Tempeldaches aufstreben (siehe Abbildung 68), haben ihr Vorbild in dem Goldenen Hause (vgl. Abbildung 72, nach »Cod. Escor.«, Fol. 58)[71]). Über dem flügelschlagenden, das Tempeldach bekrönenden Schwan (Abb. 68) sind zwei Vorhänge gespannt (Abb. 67), in einer sehr ähnlichen Anordnung der Draperie, wie auf der oben abgebildeten, noch vorhandenen Decke des Goldenen Hauses (s. Abb. 65). Das neben dem ovalen Stuckschilde auftretende, reizende Motiv der Akanthusputten, die sich mit herabbaumelnden Krabben zu schaffen machen, ist mir in dieser Weise aus der Antike nicht bekannt. Doch kommen diese Krabben (in den Loggien z. B. noch Abb. 77 und XIc) als Dekorationsmittel auf verschiedenen Wänden des Goldenen Hauses vor, z. B. in einer dort befindlichen, Abb. 73 zum ersten Male nach meiner Aufnahme abgebildeten Malerei, mit Adlern abwechselnd. Wie sehr die Renaissancekünstler dieses Motiv liebten, beweist eine Skizze des Pietro Caetani in den Uffizien (Nr. 3276) nach einer bisher von mir nicht wiedergefundenen Malerei des Goldenen Hauses. Abb. 73 hingegen ist im »Tacuino Senese di Giuliano da San Gallo«, Tafel 39, schon skizziert.

[71]) Dieses und andere Blätter der Eggerschen Publikation, sowie auch Abbildung 91 wiederholen zu dürfen, verdanke ich der Freundlichkeit der Herren Prof. Egger und Reisch.

LXIV[3]

Sehr ähnlich dekoriert wie das erste ist das Pfeilerpaar der vorletzten Arkade, das deshalb hier gleich angeschlossen werden soll (Abb. 74, nach Volpato). Nur die Wurzel der Dekoration ist hier etwas verschieden. An Stelle der tragenden Hermen sind Säulen getreten; den Platz des Tropaions nehmen hier zwei nackte, erhöht und wappenartig sitzende Jünglinge ein, die dem Beschauer den Rücken zukehren und Weinzweige herunterbiegen — ein frei erfundenes, schönes Motiv.

XIIp, XIIr — LXX[2] — LXXII[4]

Der XIIp entsprechende Außenpfeiler XIIr zeigt oberhalb des rechteckigen Stuckschildes eine wesentliche Vereinfachung, indem die gefesselten Pane und die schildhaltenden Knaben durch Akanthusranken ersetzt sind.

LXXII

Die beiden betrachteten Pfeilerpaare gehen in ihrer Dekoration also im wesentlichen auf eine einzige, noch heute erhaltene Decke des Goldenen Hauses zurück, deren einzelne Elemente auseinandergesprengt hier und da auf dem Pfeiler in etwas verändertem Zusammenhange auftauchen. Um wiederverwendete einzelne Motive aus antiker Malerei handelt es sich also hier mit Sicherheit.

Id, i — Ib, links — XIIe—p — XIIr, links — XLIV, XLV — LXX — LXXII

Die schmalen Streifen auf diesen Pfeilern gleichen sich untereinander ebenfalls in der Hauptsache. Ganz stimmen sie nur bei I überein. Bei XII weichen auch die gegenüberliegenden voneinander ab. Viel Antikes steckt wieder in ihnen. Aus einer Vase, die auf einer Basis ruht, wächst der Groteskenbaum, der oben bei I von einem sitzenden Löwen (Abbildung 75, nach einer Kempnerschen Zeichnung, wie 67—69, 77, 82—84, 112—114), bei XIIp von einem mit den Flügeln schlagenden Adler auf der Kugel bekrönt wird. Ein solcher oberer Abschluß einer aufsteigenden Dekoration ist an den Wänden des Goldenen Hauses nichts Seltenes (vergl. Abb. 88 nach »Cod. Escor.«, Fol. 13). Als Beispiel aus Pompei mag Abb. 63 dienen. Für die Vase mit dem Ährenbüschel (I, XII Außenseite), an dem zwei symmetrisch angeordnete Vögel picken, mögen Darstellungen wie die in Abb. 76 (nach Ponce, »Descript. des bains de Livie« etc., Taf. 11) abgebildete aus einer Stuckdecke der Hadriansvilla von Einfluß gewesen sein. Dieses schöne Motiv, das in der Dekorationskunst von da an sehr beliebt geworden ist, weiter zu verfolgen, ist hier nicht der Ort.[72]) Über der Ährenvase folgt (bei I und XII) ein brennender Altar (Abb. 102, 111, nach Volpato), darüber Voluten, aus denen hervor zwei Blütenstengel

LXX

75. Zeichnung des Giovanni da Udine.

76. Teil einer Stuckdecke der Hadriansvilla.

[72]) Es kommt z. B. auf der reich mit Grotesken geschmückten Decke des I. Korridors der Uffiziengalerie vor.

wachsen; darauf sitzen geflügelte, menschenköpfige Sirenen in Vorderansicht (Abb. 77), ein Motiv, das sogar in der Einzelheit des Kopfschmuckes von einer Decke des Goldenen Hauses stammen dürfte (vergl. Abb. 78 nach »Cod. Escor.«, Fol. 15). Auf dem zwölften Pfeiler der Innenwand sind statt des Ährenbündels zwei bärtige Masken gemalt (wie Abb. 74), die auf den Henkeln der Vase ruhen. Darüber sehen wir ein Büschel aus drei Mohnköpfen, das sicher sein Vorbild in der Dekoration eines der verschütteten Zimmer im Goldenen Hause hat.[73]) Weiter nach oben folgt ein gemaltes Medaillonbildchen mit einem sein Steckenpferd reitenden Putto in XII, dem in I ein Löwenkopf entspricht (Abbildung 77). Löwenköpfe kehren etwas weiter oben wieder als Füllung von Voluten, und zwar genau in derselben Weise, wie auf einer im »Cod. Escor.«, Fol. 12^{v} aufbewahrten Skizze nach einer Dekoration der obenerwähnten Decke des Goldenen Hauses (Abb. 79). Unterhalb von diesen kleinen Löwenköpfen ist auf den Pfeilerpaaren ein aufgeklapptes Täfelchen zu sehen, auf dem zwei Delphine lagern. Solche Täfelchen sind in der antiken Malerei so allgemein üblich als Dekoration, daß es genügen mag, hier auf die in Abb. 65 ersichtliche Decke der domus aurea zu verweisen. Für die Delphine vergleiche man etwa Abb. 144 aus dem Goldenen Hause. Auch aus Pompei gibt es viele Beispiele wie das Abb. 80 (nach Mazois,

77. Zeichnung des Giovanni da Udine.

[73]) Drei Rosen in dieser Anordnung in einem Kolumbarium der Vigna Corsini. Caylus, »Recueil de peintures antiques«, XVII.

78. Skizze nach einer Malerei des Goldenen Hauses.

»Ruines de Pompei«, II, Seite 27) wiedergegebene. In der Mitte der schmalen Streifen etwa ist ein wie ein Tropaion auf einem Pfahl schwebender, geflügelter Jüngling zu erkennen mit einem Blumenkorb auf dem Kopfe

und zwei Kränzen (Abb. 111) bezw. einem Band in den weitausgestreckten Händen (Abb. 74). Auch diese Figur

79. Skizze nach einer Malerei des Goldenen Hauses.

mit dem charakteristischen, unten wagrecht und glatt abgeschnittenen Gewand ist aus der Antike übernommen. Vergl. z. B. »Ponce«, Taf. 37, 56 von Decken des Goldenen Hauses. Dieses Motiv ist wieder verwendet in der

Dekoration des großen Saales der Engelsburg, wo besonders häufig Nachahmungen der Antike zu finden sind (Abb. 81, nach Photogr. Anderson).

Is, Iu — XLIV, XLV

Zu dem zweiten Pfeiler und seinem Gegenüber auf der Hofseite können wieder in Kempners Besitz befindliche Originalskizzen Giovannis abgebildet werden (Abb. 82, 83, 84). Aus einer Vase quellen Blätter, Blüten und Früchte, zwischen denen ein hermenartiger, langer Pfeiler aufragt. Diesen umgeben zwei Voluten, aus welchen senkrecht je eine kleine, in weitem Mantel vermummte menschliche Figur emportaucht. Ein ganzer Fries solcher verhüllter Figuren ist auf einer teilweise noch erhaltenen Decke des Goldenen Hauses zu finden (Abb. 85, nach Ponce, Tafel 5), die in Raffaels Zeit ebenfalls bekannt war. Auf die in diesem Deckenbild sichtbaren Klapptäfelchen, die Vorhänge, Akanthusputten, Käuzchen auf erhöhtem Sitz, Amazonenschilde und Greifen sei bei

80. Malerei aus Pompei.

81. Malerei in der Engelsburg.

IIo, q

dieser Gelegenheit der Blick besonders gelenkt, denn es sind alles Motive, die auf den Loggienpfeilern oft wiederkehren. Sonst zeigt die Dekoration dieses Pfeilers wohl noch Anklänge an antike Malereien, aber auch selbständig Erfundenes genug, wie das gesattelte, vielleicht päpstliche Leibroß (Abb. 83), den über dem Amazonenschild auf einem Teller knienden nackten Mann, die beiden Putti in der Haltung des Gänsemännchens (im Entwurf, Abb. 82 etwas anders) u. a. Von der an beiden Seiten aufsteigenden Ranke wird besser bei Pfeiler IVo, q die Rede sein.

XLVII, XLVIII

Der dritte Pfeiler zeigt eine geometrische Einteilung mit abwechselnd kleineren und größeren, stehenden und liegenden, bald rechteckigen, bald kreisförmigen Feldern, die eine Girlande umrahmt. Besonders antik mutet hier das in der Mitte gemalte Bildchen mit den beiden kleinen Putten an, die einen Tanzbären führen. Dem Inhalt nach ähnliche Szenen kommen in der Antike vor, etwa in Pompei im Hause des Castor und Pollux, wo ein Affe von einem Eros geführt wird. Putten mit einem Bären, z B. auf der Gemme Reinach (»Pierres gravées«, Tafel 78, 23). Die auf den Enden des Amazonenschildes sitzenden Vögel (vergleiche die Abbildung 86, nach Volpatos Stiche) sind ein in antiker Malerei sehr beliebtes Motiv (vergleiche die Decke eines Grabes bei Caylus, »Recueil de peintures antiques«, XXII).

82. Zeichnung des Giov. da Udine.

IIe—o, IIo—IIId — XLVII

Auch die beiden begrenzenden Schmalstreifen wimmeln von antiken Reminiszenzen. Für die rauchenden Füllhörner, die Masken, Delphine etc. können wir der Beispiele entraten. Für die bekrönenden Putti mit der Weltkugel auf dem Kopfe sei an das Mittelstück einer Decke der Villa Adriana erinnert (Ponce, »Arab.«, Taf. 5). Für die Vögelchen unter den Kanzeldächern mag eine antike, damals bekannte Malerei, vielleicht aus dem Goldenen Hause (»Codex Esc.«, Fol. 42) die Anregung gegeben haben.

IIId, e

Die angrenzenden Streifen IIId und IIIe zeigen auf goldenem Grunde zierliche Ranken, in denen geflügelte Sphinxe und Löwen mit bärtigen Männerköpfen springen. In einem Kryptoportikus des Goldenen Hauses sehen wir Hirsche und andere Tiere in derselben Weise in Rankenwerk. Vergl. De Romanis, »Le antiche camere Esquiline«, Tafel IX. Denselben Schmuck tragen die Pfeiler des Grabbaues auf einem Relief im Lateran (»Mon. dell'Ist.«, V, Taf. 8).

83. Zeichnung des Giov. da Udine.

IIIf, h — XLVIII, L

Das nächste Pfeilerpaar zeigt nur in der oberen Hälfte antikisierende Motive (Abb. 87, nach Volpato). Putten und Fabelwesen sind dargestellt.[74]) Zwei Putten

[74]) Teile davon in eingelegter Arbeit auf Möbeln des Comte d'Yvon; bei Racinet, »L'ornement polychrome«, Band I, Taf. 56 (deutsche Ausg.).

ganz oben halten eine Lyra, zwei stehen ruhig auf einen Stab gestützt neben dem Amazonenschild, zwei reiten oder tanzen auf dem Rücken gereizt umblickender Greifen, zwei andere lagern in traulichem Gespräch auf dem Giebeldach einer Ädikula mit einer weiblichen Statue. Die Lyra, die hier über dem Amazonenschilde steht, ist, und zwar in genau derselben Form, auf einer Decke der Hadriansvilla neben ihm angebracht, als Dekorationsmittel verwendet (Abb. 66, nach Ponce, »Arabesques«, Tafel 10), die Putti auf dem Amazonenschild sind in ihrer Haltung außerordentlich ähnlich solchen auf einer anderen Decke der Villa Hadriani (Ponce, ebenda, Taf. 9), die eine Vase mit Blumen kränzen (vergl. auch Abb. 104). Für die flügelausbreitenden Pegasoi, die den Kopf zurückwerfen, ist Abb. 88 (nach »Cod. Escor.«, Tafel 13) mit Skizzen aus dem Goldenen Hause zu vergleichen. Besonders charakteristisch ist die mit gespreizten Beinen in Vorderansicht über dem Ovalschild hockende, geflügelte »Baubo«, hier als tierisches Wesen mit Menschenkopf dargestellt. Das Motiv kann leicht einer Decke des Goldenen Hauses entlehnt sein, wo ein solches Untier mit Kuhkopf, sonst aber in genau derselben Haltung, auf einem horizontalen Reifen hockt (Abb. 89, nach Caylus, »Recueil de peintures antiques«, IX). Ein ähnliches, die Flügel ausbreitendes Wesen auf dem Amazonenschild enthält auch die oben erwähnte Decke der Hadriansvilla (Abb. 66). Der untere Teil dieses Pfeilers zeigt, auf einer Weltkugel sitzend, einen Engel, der in eine lange Trompete bläst, darüber

84. Entwurf des Giov. da Udine.

85. Teil einer Decke des Goldenen Hauses.

86. Nach Volpato.

87. Nach Volpato.

zwei graziös im Tanzschritt sich bewegende Figuren. Beide Motive finden wir wieder sehr ähnlich auf der

88. Zeichnungen aus dem Goldenen Hause.

erwähnten Decke der Hadriansvilla (Ponce, »Arabesques«, Taf. 9 unten), so daß wir mit ziemlicher Sicherheit

annehmen dürfen, daß hier Skizzen nach den in Raffaels Zeit bekannten Decken der Villa Adriana (Ponce, »Arabesques«, Taf. 9 und 10) für diesen Pfeiler benutzt worden sind. Der Einfluß der Decken gerade dieser damals bekannten und vielfach studierten antiken Villa auf die Loggiendekoration, der auch von Amelung oben nachgewiesen wurde, wird uns noch öfters im folgenden begegnen.

89. Teil einer Decke des Goldenen Hauses.

IIIe f IIIf IVd — L

Die seitlichen Ornamentstreifen auf diesem Pfeiler sind ähnlich wie die des ersten. Nur erwächst die Ranke hier aus einem Blätterbusch, nicht wie dort aus dem Akanthus, und ist als eine Art Winde geformt, die an einem dünnen Stabe emporläuft.

IVd — L

Auf dem Streifen rechts davon klingen die Motive des Pfeilers nach in den Lyren und gehörnten Greifen, die zusammen mit Akanthusputten sonst frei gestaltete Ornamente bilden.

IVo, q VIIIf, h — LII, LV — LX, LXII

Die Dekoration des nächsten Pfeilerpaares ist von den vorigen wesentlich verschieden. Wir können das Pfeilerpaar VIIIf und h gleich hinzunehmen, das jenem fast gleich, aber besser erhalten ist.

Aus einem mächtigen Akanthuskelch steigt senkrecht eine Ranke auf, die von allem möglichen Getier belebt ist: Eichhörnchen und Ratten kribbeln und krabbeln da herum, knabbern an Früchten und Beeren oder fangen kleine Schlangen und Würmer, die sich in dem Rankenwerk ringeln. Dieses wird nach oben hin leichter, löst sich auf und ist bei IVo, q oben unbelebt, während bei VIIIf, h Schnecken, Eidechsen, Schlangen herumkriechen und -huschen. Die aufsteigende Ranke wiederholt sich bei IV in dem umrahmenden Seitenstreifen, der von flatternden oder sitzenden, an Beeren pickenden Vögeln und an Blüten saugenden Schmetterlingen belebt ist. Das Motiv dieses Pfeilers ist in der Antike beliebt. Die in Abb. 90 (nach Niccolini II 3, Tafel 37) dargestellte Dekoration aus Pompei ist ein Beispiel für viele. Schnecken und ähnliche Tiere, auf Ranken kriechend, kommen ebenfalls in Pompei vor (vergl. Niccolini, »Casa del balcone pensile«). Das charakteristische, senkrechte Emporsteigen der Ranke aus dem Akanthuskelch sehen wir auf antiken Grabsteinen (z. B. dem bei Mau, »Pompei in Leben und Kunst«, Fig. 53 abgebildeten) und Pilastern. Vergl. das unten zu Vd, VId Angeführte. — Für die zwischen den Stuckrosetten gemalten Feldchen rechts von IVo, die auf der Tafel schlecht zu erkennen sind, muß auf den Stich bei Volpato (Tafel V dort) verwiesen werden. In

90. Pompejan. Malerei.

IVo rechts

der Mitte ist jedesmal ein kleiner geflügelter Bär, weiter unten eine Fontäne in der Gestalt einer großen Urne, in die zwei erhöht stehende Putten neugierig lugen; schließlich folgt darüber Rankenwerk und Adler.

Vd, f — LIV, LV

Der nächste Pfeiler ist wieder geradezu gesättigt mit antikem Zierwerk. In der Mitte erhebt sich (Abbild. 91) auf einem viereckigen Stufenbau, zu dessen Seiten, von vorn gesehen und einander anblickend, zwei Hirsche stehen, das Kultbild der ephesischen Artemis mit zahlreichen Brüsten, unten mit dem Chiton bekleidet. Ihr Unterkörper steckt in einer Art langer Hülse, die mit Vorderteilen von Einhörnern,

91. Nach Volpato.

Kamelen, Pegasoi, Tigern und Stieren verziert ist. Auf den nach außen geöffneten Händen sitzen zwei Löwen. Aus dem Kopfe der Statue wächst ein Häuschen über einem Aufbau, dem dann ein vielfach verästelter Baum entspringt, in dessen Zweigen sich ein Heer von Putten bewegt (Abb. 92). Die Darstellung der ephesischen Kultstatue glaubte unlängst Amelung (Österr. Jahresh. 1909, XII, 176f.) mit der kapitolinischen oder einer ähnlichen Statuette zusammenbringen zu müssen, die dem Künstler dieses Loggienpfeilers die Anregung gegeben hätte. In der Tat ist dies sehr wohl möglich, namentlich wegen des Tempelchens auf dem Kalathos, auf das Amelung mit Recht hinweist. Nun hören wir aber in dem um 1587 erschienenen Buche des M. Gio. Battista Armenini da Faenza, »De' veri precetti della pittura« (III, Kap. XII), daß in der Nähe von S. Gregorio ein antikes Haus mit gemalten Decken zu seiner Zeit zu sehen war, auf deren einer ein merkwürdig ähnliches Bild vorkam. Die Stelle ist so wichtig und unbeachtet seither, daß es sich lohnt, sie hier ganz zu zitieren: »Nelle dipinte dagli antichi io mi ricordo aver considerato sopra alcune volte di stanza, le quali erano fatte a mezza botte, ed erano vicine a S. Gregorio, sotto certe vigne, quanto essi fossero capricciosi e valenti in queste materie .... erano tre quadretti distinti .... nel primo quadro vi erano dipinti, anzi vivi, tre Satirini, de'quali ve n'era uno che ne aveva un altro sulla schiena a cavallo, alla guisa che dai fanciulli si suol far nelle scuole, dove poi il terzo di essi lo veniva battendo con una foglia di cavolo rotonda, che teneva alta in mano .... ed erano tutti tre posati su certi fili sottilissimi e sopra modo eguali. Era nel quadro di mezzo poi con bellissima grazia dipinta la Dea della Natura con quelle tante poppe, secondo che fingono i poeti, la quale si vedeva stare con le braccia aperte, e sopra esse vi si avvolgevano panni sottili e pieni di pieghe, dove era a sedere un puttino per braccio; ed ella si stava diritta a piombo coi piè pari, i quali posavano sopra di un piedestallo

rotondo, eccetto le basi, le quali erano di forma quadrata; ed a piedi di questo stava un cervo per banda fatto in iscorcio con lunghissime corna ...« In dieser Beschreibung des Armenini stimmt das Mittelbild der Decke fast Zug für Zug überein mit der ephesischen Artemis unseres Pfeilers. Der Stufenbau, die Haltung der Göttin, die stark verkürzt gezeichneten Hirsche zu ihrer Seite kehren wieder, nur trägt sie hier kleine Löwen statt der Kinder auf dem Arme, und die vorhangartigen Tücher fehlen. Wenn es sich also auch nicht um eine genaue Kopie des antiken Bildes handelt, dessen genaueres Fundjahr wir nicht kennen, so kann dies doch sehr leicht die Anregung gegeben haben. Der Eindruck dieses Bildes unter S. Gregorio auf die Zeitgenossen muß sehr groß gewesen sein. In der Sala d'Apolline der Engelsburg, auf der Decke über der Treppe, die vom Zimmer des belvederischen Torso zum Museo Chiaramonti hinabführt, und vielfach sonst (vergl. z. B. Egger, »Entwürfe Baldassare Peruzzis«, Seite 8) kehrt das Motiv wieder. Selbst in den Loggien erscheint, ganz klein und vereinfacht, das Artemisbild in einer Ädikula noch einmal auf Pfeiler IX d, und es wird nicht Zufall sein, daß die Ädikula in letzterem Fall von zwei einen Greifen anfassenden, nackten Jünglingen in ähnlicher Weise getragen wird, wie bei V d, wo wir einen Jüngling sehen, der die beiden als Träger des Tempelchens dienenden Greifen an den Flügeln gefaßt hält. Das Motiv findet sich auch bei dem Artemisbild auf der Decke der Stanza del Parnasso, auf die sich die Figur der Philosophie stützt. Es kann dem antiken Gemälde angehört haben, das vielleicht das Kultbild mit allen Einzelheiten in seinem Tempel darstellte, auch wenn Armenini nichts davon ausdrücklich sagt. Wir hätten dann wieder eine Benutzung einzelner Skizzen nach der Antike und ihre Verteilung auf verschiedene Pfeiler. — Auch für die in den Zweigen herumkletternden, sitzenden oder springenden Putti (Abb. 92) finden wir in der Antike Vorbilder. Die mit Leitern bei der Traubenlese

IX d — LXI — XXXIX

92. Nach Volpato.

Beschäftigten sind ein beliebtes Thema auf geschnittenen Steinen;[75]) sie kommen in ähnlicher Weise im Hause der Vettier in Pompei vor,[76]) sowie im Nasoniergrab[77]) und einem Kolumbarium der Vigna Corsini.[78]) Vergleiche auch die Putten auf Ranken im Palazzo Rospigliosi in Rom. — Der unterste Teil des Pfeilers zeigt, abgesehen von dem Bild auf der Basis der Statue, das irgend einem antiken Opferrelief entlehnt sein wird, eine offenbar der freien Phantasie des Künstlers entsprungene Szene: zwei Putten, die aus gefüllt am Boden stehenden Krügen und Kannen eine Flüssigkeit tief hinab ins Meer gießen, nach der ein Schwarm von Fischen gierig schnappt. Unter dieser Seelandschaft folgt eine weitere mit Wald und Wiese. Der Schmuck dieses Pfeilers ist ein hohes Lied auf die alles erzeugende und nährende Naturgöttin.

Vd—VId — LIV

Die senkrecht aus dem Akanthuskelch zu beiden Seiten aufwachsenden Ranken, auf denen oben ein Adler mit dem Blitz in den Fängen sitzt, finden sich genau in derselben Weise als antike Pilasterverzierung, z. B. auf dem Argentarierbogen am Forum boarium, der seit dem Altertum sichtbar war und wahrscheinlich die Anregung gab.[79]) In Abb. 93 bilden wir einen Grabstein der Galleria lapidaria ab (vergl. Amelung, »Katalog des Vatikan. Museums«, I, 91), der ein sehr ähnliches

[75]) Vergl. Poppelreuter, »Der anonyme Meister des Polifilo« (Straßburg 1904), Seite 35. — Furtwängler, »Berliner Gemmen«, Katalog-Nummern 6263, 6265, 8467 u. a.

[76]) Sogliano, casa dei Vettii, Fig. 54.

[77]) Causei pict. ant. tab. XXIV.

[78]) Caylus, »Recueil de peintures antiques«, XVII.

[79]) Vergl. E. Würz, »Plastische Dekoration des Stützwerks in Baukunst und Kunstgewerbe des Altertums« (zur Kunstgeschichte des Auslandes 43), Seite 98ff.

Motiv aufweist, außerdem in der Nische einen Baldachin in Skulptur zeigt. Dieser spielt in der Renaissancedekoration eine große Rolle und kehrt auch z. B. in den Wölbungen der Loggien wieder (vergl. Abb. 115, 116).

93. Grabädikula im Vatikan, Galleria lapidaria.

VI f, h — LVI, LIX

Die Dekoration des nächsten Pfeilers mit dem Vogelsteller am Fuß des Baumes ist so schön und geistvoll, daß wir sie noch einmal ganz abbilden in Abb. 94, obgleich sie auf unseren Tafeln steht. Allerdings liegt, wenigstens im Hauptteil, ein antikes Vorbild nicht zugrunde. Es ist ein frei erfundenes Thema, das offenbar sehr lebhaften Anklang fand, da es u. a. unter den Deckenverzierungen im ersten Korridor des Uffizienbaues wiederkehrt (1581 entstanden), nur mit einem Affen am

VI e—f

VII d, f

94 Nach Volpato.

Fuß des Baumes, an Stelle des Mannes (Phot. Brogi 7792). Die schmalen Seitenstreifen sind dann wieder stark von der Antike beeinflußt: Vase, u. a. Blumenkorb, Löwenköpfe, Doppelmasken, Akanthusputten erscheinen hier in buntem Wechsel.

LVIII, LIX XXXVIII[2]

Der nächste Pfeiler ist einer der interessantesten für unsere Untersuchung. Putten bei ernster Beschäftigung und bei heiterem Spiele bilden das Thema (Abbildung 95). Zwei sind unten mit dem Winden einer schweren Girlande beschäftigt, darüber erheben sich drei Doppellauben mit Durchblicken. In der unteren Laube rechts reitet ein Putto auf einem Stock,[80]) links schleppt ein anderer

[80]) Dies Motiv muß in der Antike bekannt gewesen sein; einen Nachweis kann ich leider nicht bringen. Auf einer Säulenbasis des Pietro Lombardo in Ravenna (1483) sieht man zwei Putten zum Turnier antreten, einen auf Seepferd, den anderen auf Steckenesel. (Nach einer freundlichen Mitteilung von Dr. W. Barthel.)

95. Nach Volpato.

etwas Schweres. Darüber sieht man einen Flügelbuben, der mit einer vorgehaltenen Maske einen Gespielen schreckt, ein Motiv, das sehr beliebt ist in der Renaissancedekoration und z. B. in der Sala d'Apolline in der Engelsburg, auf den an antiken Elementen so reichen Bordüren der Raffaelschen Teppiche und sonst vorkommt. In der Antike ist es mir bekannt durch eine pompejanische Malerei (»Roux«, II, S. 82). Beispiele aus der antiken Plastik hat Amelung oben Seite 111 angeführt. Rechts stoßen zwei Putten einen auf der Schaukel sitzenden. Darüber tragen zwei andere einen Gespielen auf den Händen, rechts davon wird einer von einem Kameraden auf die Schulter gehoben, während ein dritter ruhig dabei sitzt. Weiter oben ein Laubenpaar, in dem je zwei Putten am Boden mit Hacken, Graben oder dergl. beschäftigt sind. In den Raum hängen hier

LVIII, XXXVIII

96. Teil einer Decke des Goldenen Hauses, nach Ponce.

Waffenbündel herein, genau in der Weise wie z. B. in der Dekoration eines von mir zu publizierenden Zimmers im

97. Nach Volpato.

Goldenen Hause. Vergl. auch VIa unten. Amoren bei menschlicher Beschäftigung waren in der Antike ein sehr beliebtes Motiv. Auf zahlreichen Gemmen namentlich

sehen wir sie als Schreiner, Zimmerleute usw. (vergl. Gades, impronte, Kasten 14). In der antiken Malerei kommen sie sehr häufig so vor. Das bekannteste und schönste Beispiel sind die Putten aus dem Vettierhaus in Pompei. Von jetzt verschollenen, in Raffaels Zeit aber bekannten Malereien sei vor allem eine Decke des Goldenen Hauses genannt, von der in Abb. 96 (nach Caylus, »Recueil de peintures antiques«) ein Stück wiedergegeben ist. Zwischen die Grotesken sind Bildchen eingestreut mit Putten beim Reif- und Ballspiel, wir sehen z. B. einen auf dem Rücken eines anderen sitzen, wie auf dem Loggienpfeiler.

Andere Puttenszenen waren dargestellt auf einer Decke aus einem Garten bei S. Gregorio in Rom (bei Caylus a. a. O., XXIII). Die Beispiele zeigen freilich nur gewisse Ähnlichkeiten im Motiv mit unserer Pfeilerdekoration. Von Einfluß kann auch die gemalte Decke unter S. Gregorio gewesen sein, deren Beschreibung nach Armenini oben gegeben wurde und auf die ich einige Skizzen in den Uffizien zurückzuführen geneigt bin. Von der größten, auch formalen Ähnlichkeit, so mit den Putten der obersten Doppellaube, sind Stuccoreliefs im Kryptoportikus auf dem Palatin (vergl. Photographien Moscioni 4286a, 4286).

98. Pompejanische Malerei.

Die Lauben werden voneinander getrennt durch die bekannten, von der Antike stark beeinflußten Masken, Greifen und tellertragenden Akanthusknaben, letztere wieder genau nachgeahmt solchen auf einer Decke des Goldenen Hauses. Die Panther, die mit zurückgeworfenen Köpfen über dem untersten Laubenpaar vor ausgespannten kleinen Vorhängen auseinanderspringen, erinnern ganz deutlich an solche auf zwei in den Abb. 85 und 96 oben wiedergegebenen Decken des Goldenen Hauses. Die, von der Abb. 85 (nach Ponce 17) einen Teil wiedergibt, scheint auf diesen Pfeiler besonders eingewirkt zu haben. — Im oberen Teil setzt sich das Spiel der Putten fort. Zwei tanzen auf Ranken und halten kleine Vorhänge, zwei andere zu alleroberst suchen unter einer Querstange durchzuschlüpfen. Antikes steckt auch in den zierlichen Umrahmungen des rechteckigen, wie des runden Schildes. Auf die ersteren mit den Masken wird bei Besprechung der Malereien des Badezimmers Bibbienas eingegangen werden; die kleinen Fächer in den Ecken der Umrahmung darüber, die in der Dekoration der Engelsburg so beliebt wurden, sind genau so in der antiken Malerei nachweisbar (Causei pict. vet. in crypt.

99. Nach Volpato.

Rom. tab. III; Caylus, »Recueil de peintures antiques«, XXI), die Greifen mit der Lyra im Goldenen Hause und in Pompei (Zahn, »Schönste Ornamente«, II 75).

VIId VIIId Das diesen Hauptteil des Pfeilers begleitende Motiv der Ranke an dünnem Stab ist bereits von den Pfeilern IIIf und IVo bekannt.

VIIIf, h Das folgende Pfeilerpaar war LX, LXII bereits kurz bei Betrachtung von IVo, q erwähnt worden. VIIIe—f Auf den schmalen Streifen LX wächst aus einer Vase ein Bündel Zweige, in deren Mitte ein dünner Stengel aufsteigt; aus diesem entwickelt sich der Groteskenbaum (Abb. 97 nach Volpato). Das Diptychon mit den Voluten, die Maske, die Hermen, das Tempelchen sind alle bereits als antike Elemente nachgewiesen worden. Beachtung verdient in der Höhe des Ovalschildes der flügelschlagende, den Hals niederbeugende Schwan, der genau so in antiken Malereien in Pompei (Abb. 98, nach Mau, »Dekorat. Wandmalerei«, Taf. XX) wie im Goldenen Hause vorkommt. Zu oberst sitzt ein nackter Knabe, mit einem Korb voll Ähren auf dem Kopfe.

100. Nach Volpato.

101. Nach Volpato.

IXd, f Der Schmuck des LXI, LXII nächsten Pfeilerpaares ist wieder recht selbständig erfunden. Ein nackter, bärtiger Mann trägt, unterstützt von zwei nackten Mädchen, auf dem Kopfe einen mächtigen Korb voll überquellender Rosen, aus dem ein von Vögeln belebtes, ein Medaillon mit Kriegern tragendes Staudenkreuz aufsteigt; dahinter ein aufgespannter Vorhang. Darüber sitzt ein Greif nach vorn, an dessen Kopf und Flügeln sich zwei nackte Jünglinge anhalten, die mit der einen Hand eine Ädikula emporheben. In dieser steht (Abb. 99) eine kleine Statue der Diana von Ephesus. Zwei Mädchen mit stark bewegtem Gewande knüpfen an lang herabhängenden Girlanden. Von den darüber noch folgenden Figuren: den Sphinxen, Genien, Greifen, tanzenden Putten läßt sich nur allgemein sagen, daß sie vielfach an Antikes erinnern. Von dem Baubomotiv, das sich hier über dem Ovalschild findet, war oben zu Pfeiler IIIf, h die Rede

102. Nach Volpato.

103. Malerei im Goldenen Hause.

(vergl. Abb. 87). Für die Vögel auf dem Amazonenschild vergleiche Abb. 86.

IXd—Xd Die schmalen Seitenstreifen entsprechen denen von IV. Auf dem breiteren Streifen rechts davon sind zwischen die Stuckfelder bemalte eingestreut, die Putten beim Winden von Girlanden und geflügelte Pferde enthalten.

Xg, i Dem nächsten Pfeilerpaar ist wieder ein einheit- LXIII liches, schönes Motiv zugrunde gelegt: ein Schilfstengel, LXVIII dem Rosenzweige, Beeren u. a. entsprießen (Abb. 100). Oben hat er schließlich ganz seinen Charakter verändert, trägt hängende Ähren (Abb. 101) und ist belebt von einer bunten Schar von Vögeln, großen und kleinen, vom Fasan bis zum Sperling. Am Fuße des Schilfrohres liegt ein Stachelschwein. Solche Schilfstengel mit Vögeln auf den Blättern kommen ganz ähnlich vor in Pompei auf einer Wand letzten Stiles im Hause des Castor und Pollux (abgebildet bei D'Amelio, »Dipinti murali di Pompei«, tav. 9). Andere ohne die gefiederten Gäste sind mir bekannt an einem unlängst ausgegrabenen Grabbau vor der Porta Vesuviana in Pompei, dessen Ecken sie an der Außenseite zieren. In der Sala d'Apolline der Engelsburg, in der Halle der Villa di Papa Giulio zu Rom und sonst kehrt das Motiv wieder.

104. Nach Volpato.

Xe—g Die schmalen Seitenstreifen führen wieder in die LXIII richtige Groteskenwelt. Mit kleinen Varianten in der Reihenfolge kehren hier dieselben Elemente wieder, wie bei dem oben beschriebenen Seitenstreifen von IIo. Wie XLVII bei diesem Pfeiler, sind auch hier rechts von dem XId schmalen Streifen zwischen viereckigen Stuckfeldern in Ranken springende Tiere gemalt, hier Tiger.

XIo, q Der nächste Pfeiler rührt wie sein Gegenüber offen- LXVII bar von derselben Hand wie Is her und zeigt viele LXVIII

Ähnlichkeiten mit diesem. Zu den ganz unten (Abb. 102, nach Volpato) über einem Apfel hinfliegenden Vögeln mag an eine ziemlich ähnliche Wandmalerei von Ostia im lateranischen Museum erinnert werden. Statt der Fortuna mit der Kugel sehen wir hier einen nackten, Vasen auf den ausgestreckten Händen haltenden Jüngling, der einen Blumenkorb auf dem Kopfe trägt.[81]) Die Stelle des gesattelten Pferdes von Is nimmt hier ein Akanthusputto ein, der ein schmales Täfelchen mit Kopf und Händen emporhält. Zu seinen beiden Seiten hängen Teppiche, mit Löwenköpfen und Quasten verziert, herab. Weiter nach oben ist außer den üblichen Hermen, Sphinxen, Akanthusputten besonders beachtenswert über dem Amazonenschild der kleine in der Mitte einer Girlande sitzende Sperling, wieder ein Motiv der domus aurea, z. B. auf einer von mir gereinigten und photographierten Wand (Abb. 103, nach eigener Aufnahme).

XI o – XII — LXVII

Die schmalen Streifen dieses Pfeilers zeigen ebenfalls viele antike Elemente, die aber alle schon oben besprochen wurden. Zu dem bekrönenden Pegasus vergleiche Abb. 88 aus dem Goldenen Hause. Auf der Hofseite sind sie vereinfacht und ersetzt durch eine unbelebte, frei aufsteigende Ranke, auf der oben ein einzelner Vogel sitzt.

XII p, r — LXX, LXXII

Das folgende Pfeilerpaar wurde oben schon bei Id behandelt, mit dem es fast ganz gleich ist. Dasselbe gilt von den Seitenstreifen bei XII und XI. Man merkt deutlich, wie gegen das Ende der Galerie hin der Schatz der Motive doch ziemlich erschöpft ist und die Phantasie zu erlahmen beginnt.

XIII p, r — LXX, LXXII

Auch das allerletzte Pfeilerpaar ist im Aufbau und in vielen Einzelheiten wieder sehr ähnlich IIo, worauf hier einfach verwiesen werden kann. Eine kleine Landschaft unten auf XIII stellt das Grabmal der Caecilia Metella und die Via Appia dar.

[81]) Zu dieser Figur, die sehr ähnlich im großen Saal der Engelsburg wiederkehrt (Abb. 81 links unten), existiert in den Uffizien (Nr. 141) ein Entwurf des Giovanni da Udine.

II. Außenpfeiler.

Da die nach innen gekehrten Flächen der nach dem Hof gelegenen Pfeilerreihe bereits besprochen sind, beschränken wir uns auf die Betrachtung der Dekorationen an den Wänden der offenen Bogen.[82]) Wir beginnen wieder mit der ersten Arkade.

I p, r — XLIV

Die plastischen Schilde hängen an einer gemalten Schnur. Neben dem Amazonenschild, dessen Herabhängen an der Schnur sehr an den Schmuck auf der oben (Seite 150) schon erwähnten Grabara im Vatikan erinnert, sitzen auf hohen Blütenstauden zwei Pfauen, darunter folgen Greifen, und unter dem Rundschild in einer von Voluten bekrönten Ädikula zwei einander abgekehrte Sphinxe. Über und neben dem Ovalschild sieht man auf Füllhörnern Schwäne mit Schnüren im Schnabel (wie oben Abb. 98). Weiter unten ist ein Landschaftsbildchen in einem Halbrund gemalt, von dem ein Tuch herabhängt. Über ihm Vorhänge und eine Maske. Ähnliche Motive kehren auf XIII a, c wieder. Der unterste Teil zeigt, genau wie XIII a, Sirenen mit einem Fruchtkorb, die mit den Köpfen gegeneinander stoßen (vergl. unten Abb. 111). Im ganzen ist dieser Pfeiler nicht sehr abhängig von der Antike. (LXXII)

II a, c — XLVIII

Die Wände der nächsten Bogenöffnung gleichen oben sehr den vorigen. Statt der Pfauen sitzen ganz oben Käuzchen auf Blütenstauden, deren Vorbild in dem Goldenen Hause zu Abb. 72 wahrscheinlich gemacht wurde. Die Sphinxe sind hier einander zugekehrt. Der ganze untere Teil ist stark zerstört. Bei Volpato ist diese Dekoration wie die nächsten bis Pfeiler VI nicht wiedergegeben.

III a, c — LI

In der dritten Arkade ist ein Motiv an dieser Stelle gewählt, das sich in der fünften sehr ähnlich wiederholt, dort aber besser erhalten ist. Hier sei besonders auf

[82]) Es sei bemerkt, daß die Stiche von Volpato und Ottaviani, welche für diese besonders stark mitgenommenen Partien öfters herangezogen werden müssen, gerade hier mit Vorsicht zu benutzen sind. Entwürfe zu einer Restauration der Pfeiler existieren im Vatikan. Photographien davon bei Moscioni, Rom.

die sehr verblaßte, bei III a aber noch erkennbare, rote Umrahmung um und über dem Ovalschild aufmerksam gemacht, die ein sehr reizvolles Motiv zeigt: einen aus kleinen Fischen mit eingestreuten Blüten und Zweigen gebildeten Mäander. Wir werden dasselbe Motiv, offenbar von derselben Hand, im Badezimmer des Kardinals Bibbiena wieder antreffen. (LXXX 4)

IV a, c — LI

In der nächsten Arkade schwebt über dem Amazonenschild eine geflügelte Nike mit einem unten glatt und horizontal abgeschnittenen Gewand; ein Motiv, das zu Abb. 81 als antik nachgewiesen wurde. Zu beiden Seiten des obersten Schildes auf Postamenten je ein tanzender Putto. Unter dem Rundschild lagern wieder Sphinxe, mit schmalen Binden über dem Rücken. Unter dem rechteckigen Stuckfeld (IV a) erscheint nochmals die charakteristische, der Antike entlehnte Maske mit Aufputz, von der bei Abb. 24 (Seite 80) die Rede war.

Es folgen weiter nach unten flügelschlagende Adler auf einem Postament, das von zwei Wickelkindern getragen wird, darunter ein ausgespannter, prächtiger Teppich, eine Landschaft mit Ruinen, Vögel, die aus kleinen Schalen nippen, ein springender Löwe mit Kugel in einer einem Achteck eingeschriebenen, schirmartigen Rundung und ein Ährenbüschel zwischen Dreifüßen.

V a, c — LV

Interessanter sind die nächsten Wände (vergl. oben III a, c). Aus einem Akanthusbusch wachsen zwei Ranken, die oben (Abb. 104 nach Volpato) von Putten, Ziegen und Greifen belebt sind. Zwei Putten, die mit dem Oberkörper aus Blüten herausschauen, halten den Ovalschild; unter dem Rundschild zwei andere, die auseinanderspringen; ganz oben balancieren zwei auf Ranken mit einem Blumenkorb (vergl. dazu das zu Abb. 87 Gesagte). Nachweisen läßt sich in der Antike das Motiv der wappenartig unter dem Amazonenschild erscheinenden Böckchen. In Abb. 98, die eine pompejanische Dekoration wiedergibt, werfen die Tiere in ganz ähnlicher Weise, hier nur stehend, die Köpfe zurück; die Ziegenböcken eigentümliche, vorn geduckte Stellung

sehen wir in Abb. 105 (nach Mau, »Geschichte der dekorativen Wandmalerei«, 14), ebenfalls nach einer Malerei aus Pompei, wo auch die auf den Loggienpfeilern so häufig vorkommenden bösen Greife zu sehen sind. Für die einander zugekehrten Tiere mag hier

105. Pompejanische Malerei.

106. Pompejan. Malerei.

nebenbei auch in Abb. 106 (nach »Roux«, IV, 21) eine andere pompejanische Dekoration wiedergegeben werden. Ähnliche, jetzt verschollene, darf man wohl in Raffaels Zeit in Rom voraussetzen.

Die charakteristischen Ranken, die auf dem unteren Teile dieser Wand durch abwechselndes Sichnäher- und

Auseinandertreten ovale, mit Figuren gefüllte Flächen bilden, kommen fast genau so z. B. auf einem antiken Pilaster des lateranischen Museums vor (Benndorf-Schoene, »Lateranisches Museum«, Nr. 350). Die eingestreuten Bildchen in den Loggien sind: unten eine Nymphe mit Apfel und Palmzweig, darüber ein Amor mit Kranz, zu oberst, sehr ähnlich wie auf dem antiken Reliefpfeiler, ein Mädchen mit einem langen Pfeil (vergl. auch die Dekoration am Nebenhaus des Isistempels in Pompei).

VI a, c — LVII

Die Dekoration in der nächsten Arkade bilden zu oberst auf dem Amazonenschild zwei sich küssende Putten, daneben Schwäne mit gebeugtem Hals. Weiter unten sieht man ein Löwenpaar mit seinen Jungen, die sie belecken und tränken, Pane neben dem Ovalschild als Träger, darunter, als Tafelbild gedacht, ein Kind, nach dem ein wilder Stier stoßen will, eine Landschaft als Rundbild, zu unterst drei tanzende Horen, an das Relief der borghesischen Tänzerinnen erinnernd (vergl. Abb. 25), und herabhängende Waffenbündel. Zu letzteren vergleiche man das zu VII d (Seite 180) Angeführte und etwa Niccolini, Casa della fontana, 4 in Pompei.

107. Nach Volpato.

108. Nach Volpato.

VII a, c — LVII

Das Motiv der nächsten, der mittelsten Arkade ist ganz frei erfunden und nicht antik. Ein Löwenkopf hält im Maule einen Ring mit einem Band, an dem Musikinstrumente aller Art angeknüpft sind: zu oberst Pfeifen, Hörner, Flöten, darunter Fagotte und Klarinetten, zu

unterst Cello, Baßgeige und Notenbücher, kurz die ganze päpstliche Hauskapelle mußte herhalten für diese Wand, die für die Kenntnis alter Instrumente sehr interessant ist. Diese Dekoration dürfte von Giovanni da Udine selbst ausgeführt sein, der sich auf das Malen von Musikinstrumenten so gut verstand, daß Raffael ihm ihre Darstellung auf seinem Gemälde der Heiligen Cäcilia übertragen hatte.

VIII a, c — LIX

In der achten Arkade sieht man zu oberst (Abbildung 107, nach Volpato)[83]) einander abgekehrte Pfauen mit lang herabhängenden Perlschnüren im Schnabel, unter dem Rundschild zwei Schwäne, die aus einer großen Schale trinken, es folgen weiter unten Akanthusputten als Träger, eine Ädikula mit geflügelten Wesen, die den doppelten Wasserstrahl eines Springbrunnens auffangen, unter diesen ein gemaltes Zifferblatt, zu unterst ein Pan und eine Panin auf einer Baumschaukel — im ganzen recht frei erfundene Motive. Nur der oben in Greifenköpfe endende Amazonenschild ist sicher aus der Antike übernommen. Vergleiche Abb. 85 von einer Decke im Goldenen Hause.

109. Nach Volpato.

110. Malerei aus Pompei.

[83]) Der Stich bei Volpato ist ungenau.

IXa, c — LXII

In der nächsten Arkade ist derselbe Schmuck angebracht, wie in der fünften, mit geringen Abweichungen bei den schildartig zwischen den Ranken eingestreuten Bildchen.

Xa, c — LXIV

In der zehnten Arkade sind die Motive von IVa, c im wesentlichen wiederholt. Nur sind hier oben neben dem Amazonenschild (Abb. 108, nach Volpato) statt der tanzenden Putti flammende Schalen, mit Bändern verziert, gemalt. Sie entsprechen sehr genau solchen in Abb. 88 abgebildeten aus dem Goldenen Hause und diese dürften das Vorbild abgegeben haben. Die sonstigen Abweichungen sind von geringerem Interesse, so z. B. die weiblichen Büsten mit Geschmeideketten zwischen den Zähnen.

XIa, c — LXIV

In der elften Arkade ist wieder ein sehr schönes Motiv einheitlich durchgeführt (Abb. 109, nach Volpato). Ein aus dem Boden aufwachsender, oben sich verästelnder Stamm trägt an seinen Zweigen wie Spielsachen am Christbaum aufgehängte Fische, Hummern, Muscheln, Krabben. Unter den ersteren lassen sich u. a. Aale, Flundern, Tintenfische erkennen. So originell das für den Jagd und Fischerei liebenden Papst gewählte Motiv anmutet, ist doch aus der Antike Ähnliches bekannt. Abb. 110 (nach »Roux«, IV, 21) zeigt das Stück einer pompejanischen Dekoration, wo Fische bündelweise aufgehängt sind. Auch im ganzen Aufbau hat diese antike Komposition viel Ähnlichkeit mit Loggienmotiven. Ich erwähne nur das an der Mittelachse angebrachte Rundbild, eine Melkszene, sowie die hängenden Masken und einander zugekehrten Vögel. Wir dürfen wohl ähnliche Dekorationen in Rom als Vorbild oder Anregung vermuten.

XIIa, c, XIIIa, c — LXVIII, LXXII

Die Malereien der zwölften und dreizehnten Arkade sind sich sehr ähnlich und können daher zusammen behandelt werden. Volpato hat sie auf einer einzigen Tafel willkürlich vereinigt (Abb. 111). Die in Abb. 112, 113, 114 abgebildeten Skizzen Giovanni da Udines[84]) beziehen sich auf sie. XIII ist mit XII völlig gleich bis zu dem Landschaftsbild im Halbrund, an das sich aber (bei XIIIc, a) sofort nach unten zu das Abb. 111 unten abgebildete hängende Tuch, die Sirenen und die Maske auf der Muschel anschließen. Für diese vergl. man Tafel LXXVII aus dem Badezimmer des Kardinals Bibbiena. Die mit den Köpfen sich einander nähernden Sirenen haben ein auffallend ähnliches Vorbild auf der zu VIId angeführten Decke einer antiken Grabkammer vor Porta S. Pancrazio (Caylus, »Recueil peint. ant.«, XXI). XIIIa und c weichen etwas voneinander ab. Neue Motive kehren in beiden Arkaden kaum wieder. Wie auf einer Musterkarte sehen wir in schier unübersehbarer Fülle noch einmal alle die unzähligen kleinen Einzelheiten zusammengestellt, die uns im Laufe der Betrachtung begegnet waren und von denen sich so viele als der Antike entlehnt erweisen ließen. Dies gilt auch von den nur auf XIIa, c gemalten Putten mit den rauchenden Vasen (Abb. 114), die im kleinen, päpstlichen Badezimmer der Engelsburg wieder verwendet wurden. Die Anregung

LXXVII

111. Loggienpfeiler, nach Volpato.

112. Zeichnung des Giov. da Udine.

[84]) Abgebildet mit gütiger Erlaubnis ihres Besitzers, des Herrn Kempner in Rom.

gab wahrscheinlich die bereits mehrmals erwähnte antike Decke der »Titusthermen« (Causei animadv. in pict. vet. in crypt. Rom. app. III).

III. Kopfwände.

Die südliche Schmalwand, in der jetzt in einer häßlich getünchten Nische die Büste Raffaels aufgestellt ist, muß ursprünglich anders gewesen sein. Darauf XXXIV

113. Nach Zeichnungen des Giovanni da Udine. 114.

deuten schon die Malereien links und rechts von den geschnitzten Holztüren, während die Lünetten wohl gleichzeitig mit den Pfeilern ausgemalt sind.

Ia Von dem Motiv des geflügelten Putto mit der XLIII rauchenden Vase im Arm war soeben die Rede. Antik muten auch die kleinen Bildchen auf der nördlichen Schmalwand an: links Putten bei einem kleinen Heiligtum, rechts solche bei Errichtung eines Tropaion. XIIIs LXXIV

Wie die Kopfwand ursprünglich dekoriert war, darüber gibt eine Anekdote bei Vasari Aufschluß.[85] Mit großer Naturwahrheit müssen hier Geländer und Teppiche gemalt gewesen sein.

Der schönste Schmuck des unteren Teiles der Kopfwand sind die prachtvollen, geschnitzten Holztüren, ein Werk des Künstlers Barile. Sie sind auf den Tafeln XL—XLII abgebildet und vorn, im Abschnitt 1, Seite 45 und 46, von Hofmann besprochen. XL, XLI XLII

B. Die Gewölbe.

Die Wölbungen, die den berühmtesten Schmuck der Loggien tragen, nämlich die unter dem Namen »Raffaels Bibel« bekannten 52 Bilder aus der Biblischen Geschichte, sind für unseren Zweck von Interesse wegen der Grotesken, die in einigen Fällen die Bilder umrahmen. Dies ist der Fall in der 2., 4., 6., 8., 10. und 12. Arkade, von denen sich 2 und 12, 4 und 10 usw. wieder ziemlich genau entsprechen, während bei 1, 3, 5 usw. eine architektonische Umrahmung gewählt ist mit Säulen oder Pilastern. XXXV Die Decke der mittelsten, d. h. der siebenten Arkade, ist vor allen übrigen ausgezeichnet durch weiße Stuckreliefs auf goldenem Grunde und das Wappen Leos X. LVIII in einer Umrahmung von Stuckkassetten. In den übrigen Wölbungen sieht man an dieser Stelle Engel. Sie sind XXXV aus weißem Stuck mit vergoldeten Flügeln und tragen die ebenfalls vergoldeten päpstlichen Symbole. Der blaue Grund, auf dem sie schweben, ist abwechselnd umschlossen von einem aus Stuck gebildeten, überschnittenen Mäander oder einem Fries von Masken und XXXV Palmetten (Abb. 115 u. a.). Letzterer ist ganz der Antike entlehnt. Bruchstücke eines identischen Marmorfrieses

[85]) »Leben des Giovanni da Udine« (Vas.-Mil., VI, 554): »... e chi non sa, come cosa notissima, che avendo Giovanni da Udine in testa di questa loggia, dove anco non era risoluto il Papa, che farvi si dovesse di muraglia, dipinto, per accompagnare i veri della loggia, alcuni balaustri, e sopra quelli un tappeto; chi non sa, dico, bisognandone un giorno uno in fretta per il Papa che andava in Belvedere, che un palafreniero, il quale non sapeva il fatto, corse da lontano per levare uno di detti tappeti dipinti, e rimase ingannato?«

befinden sich im zweiten Zimmer des lateranischen Museums.[86]) Andere ähnliche Bruchstücke vom Iuturnaheiligtum auf dem Forum Romanum zeigt Abb. 24 oben.

An die Antike lehnen sich besonders die Dekorationen der Arkadenpaare VI und VIII, IV und X, II und XII an, von denen die beiden ersten nach Volpato wiedergegeben werden. Bei VI (Abb. 115) und VIII (Abb. 116) ist in den vier Ecken jedes Kreuzgewölbes je ein sechsteiliger Baldachin ausgespannt, dessen Säume

115. Nach Volpato.

und einzelne Streifen Groteskenschmuck tragen. Der Baldachin ist als Motiv aus der antiken Malerei sehr bekannt. Im Goldenen Haus ist er in mehreren Nischen als Dekorationsmittel gewählt, vergl. vornehmlich Ponce, a. a. O., Tafel 7, 8. Vergl. auch Abb. 93. Mit besonderer Vorliebe hat man ihn bei den Dekorationen in der

[86]) Die Übereinstimmung ist Benndorf und Schöne, »Das lateranische Museum«, Nr. 87b, nicht entgangen.

Engelsburg verwendet. Von Einzelheiten des Groteskenschmuckes ist in Wölbung VI vor allen der Adler auf hohem Postament offenbar wieder aus dem Goldenen Haus entlehnt. Er spreizt wie dort vor einem herzförmigen Hintergrund die Flügel (Abb. 115). Vergleiche Abb. 71 (nach Ponce 37), die ein Stück einer Decke des erwähnten Hauses zeigt. Dieses Motiv wurde in der Groteskenkunst sehr beliebt und findet sich z. B. auf den eingelegten Holzverkleidungen im Cambio von

116. Nach Volpato.

Perugia (Abb. 117 nach Phot. Brogi), in denen auch noch anderes an die Ornamente der »Titusthermen« anklingt. Man vergleiche zu dieser eingelegten Holzarbeit z. B. eine gemalte Ranke im Goldenen Haus, Abb. 118. Außerdem sind in diesem Bogen Diptychen, Vasen und Masken ebenfalls antiken Mustern nachgebildet. Die Art und Weise, wie in Wölbung VI (Abb. 115) die Gemälde auf einem mit Säulchen vorspringenden Bildträger angebracht sind, ist vollends ganz antik. — Ebenso zeigen die Wölbungen von IV (Abb. 119) und X (Abb. 120)

117. Holztäfelung im Cambio von Perugia.

antike Anklänge in Fülle: Vorhänge, Hermen, Greifen, Schwäne, Ähren, Füllhörner und Vasen. In IV (Abb. 119) sind zu beiden Seiten der Hauptbilder im ganzen acht kleine Bildchen gemalt mit deutlicher Benutzung antiker, wenn auch nicht direkt nachweisbarer Vorbilder.[87]) Sie stellen Seekentauren dar, auf deren Rücken zarte Knaben und Nymphen geschmiegt sind, die sich im Kampfe gegen gräßliche Seeuntiere, geflügelte Drachen und Seewidder, befinden. Hier können leicht Malereien aus dem Goldenen Hause das Vorbild abgegeben haben, wie sie

118. Malerei im Goldenen Hause.

[87]) Daß in der 1781 in Rom gedruckten »Collection de peintures antiques« Tafel 20, 21 zwei dieser Bildchen erscheinen, beruht freilich auf Irrtum. Auch andere Dekorationen, selbst Stuckreliefs aus den Loggien sind in diesem Buch kritiklos unter die antiken Malereien aus den Titusthermen und anderen Orten eingereiht. Vergl. oben Seite 67.

119. Nach Volpato.

120. Nach Volpato.

121. Nach Volpato.

ein Blatt des Cod. Escor. (Fol. 58) uns in Skizzen aufbewahrt hat (Abb. 72). In Wölbung X (Abb. 120) sind an dieser Stelle bewaffnete Akanthusputti im Kampfe mit Löwen und Tigern, die durch Ranken springen — ebenfalls ein in der antiken Malerei beliebtes Thema.

In Wölbung II sind sitzende und gelagerte Männer und Kinder bei allerhand Beschäftigungen (Abb. 121), in XII bei Opfer- und ähnlichen Handlungen. Auch hier XXXIV dürften antike Reminiszenzen zugrunde liegen. Erwähnung verdienen schließlich noch die Malereien, die ebenfalls in wohldurchdachter Abwechslung neben den Rundschilden aus Stuck in den Ecken einiger der Arkadenwölbungen XXXIII erscheinen, mit Putten in Ranken und ähnlichen Motiven. XXXIV

C. Der Fußboden.

Eng zusammen mit der Dekoration der Wände und Wölbungen gehört der Schmuck des Fußbodens. Er ist nicht mehr vorhanden. Ursprünglich war kostbares Material verwendet worden, das in Ornamenten und Farben aufs feinste mit der übrigen Dekoration übereinstimmte. Luca della Robbia, ein jüngerer Verwandter des berühmten Luca della Robbia, hatte ihn aus Florentiner Majolika hergestellt.[88])

Es ist das große Verdienst Tesorones,[89]) aus mündlichen Berichten glaubwürdiger Besucher früherer Zeit,

[88]) Vasari im »Leben des Luca d. R.« (Milanesi, II, 182): »Luca fu molto diligente negl' invetriati; e fece di sua mano, oltre a molte altre opere, i pavimenti delle logge papali.« Vgl. »Leben Raffaels« (Vas.-Mil., IV, 363): »sino da Fiorenza fece condurre il pavimento da Luca della Robbia«.

[89]) G. Tesorone, »Il pavimento delle Logge di Raffaello in Vaticano«. Napoli 1891. Abb. 122 mit gütiger Erlaubnis des Verfassers.

alten Prospekten und geringen Resten des Originales von dem Fußboden eine Rekonstruktion geliefert zu haben, die Anspruch auf Wahrscheinlichkeit erheben darf. Abb. 122 wiederholt einen Teil nach seiner schönen, farbigen Tafel. Die Fußbodendekoration schloß sich eng an die Architektur an. Entsprechend den Pilastern und dem die Arkaden voneinander trennenden

122. Teil des Loggienfußbodens.

Gewölbebogen aus Stuck lief auf dem Fußboden eine Querschwelle, die aus vier Reihen quadratischer Majolikaplättchen bestand und als Verzierung vier ineinander geschlungene Eichenzweige hatte, die unten wie oben Schnittfläche zeigten. Dazwischen eingestreut waren gelbe Kreise, die wie Nagelköpfe aussahen. Dies Ornament erinnert sehr an die Umrahmungen antiker Fußbodenmosaike.[90])

[90]) Man vergleiche z. B. die bei Nogara, »I mosaici antichi del Vaticano e del Laterano«, Tafel X ff., abgebildeten.

Während sich die Eichenzweige grün vom gelben Grund der Schwellen abhoben, bestand der zwischen diesen liegende Fußboden aus vielen himmelblauen Quadraten mit einer Umrahmung von abwechselnd einem grünen Flechtband auf weißem Grund mit gelbem Punkt als Füllung oder einem einfachen weißen Band mit dunkelgelben Streifen bezw. einem Fries ineinandergesteckter Ringe mit Diamanten Leos X. In der Mitte des Fußbodens war in jeder Arkade das päpstliche Wappen in einer Umrahmung von Kreisen angebracht. Besonderen Schmuck trug, wie es scheint, der Fußboden der mittelsten Arkade, nämlich Schwellen aus himmelblauen Fliesen. Es ist die auch sonst vor den übrigen bevorzugte Arkade, worauf bei der Beschreibung der Malereien der Pfeiler und der Wölbung schon hingewiesen wurde.

Bei Betrachtung der Deckenbilder dieser Mittelarkade, die des armen Josephs Ankunft und seine wunderbare Erhöhung am Hofe des Pharao behandeln, kommt mir unwillkürlich der Gedanke, ob Raffael hier im Glanz- und Mittelpunkt der Reihe alttestamentlicher Szenen nicht an einen Vergleich zwischen seinem Schicksal und dem Josephs gedacht haben mag. 1. Mos. 41, 42 lesen wir die Worte: »Pharao tat seinen Ring von seiner Hand und gab ihn Joseph an seine Hand und kleidete ihn mit weißer Seide und hing ihm eine goldene Kette an seinen Hals und ließ ihn auf seinem anderen Wagen fahren und nannte ihn den heimlichen Rat und gab ihm ein Weib — die Tochter des Priesters zu On — und er war 30 Jahre alt, da er vor Pharao stand, dem Könige in Egypten.« Passen diese Worte nicht merkwürdig auch auf den von ferne hergekommenen Fremdling Raffael, der, auf der Sonnenhöhe seines Ruhmes und ein Günstling Fortunens, als Vielbewunderter, von einem Kardinal zum Gemahl seiner Nichte begehrter, wie im Triumph in Rom einherziehender Liebling des Herrn der Christenheit das Wunderwerk der Loggien schuf?

Das Badezimmer des Kardinals Bibbiena.

Im dritten Obergeschoß des Raffaelschen Loggienbaues im Vatikan liegt, fern vom Getriebe der Welt, ein kleiner, anheimelnder Raum, mit dem Fenster gegen Westen nach dem Cortile del Papagallo gewandt und mit Ausblick auf die Peterskuppel. Er ist bekannt unter dem Namen »bagno« oder »stufetta« del Cardinale Bibbiena. Die gelegentlich sich findende Benennung »ritiro di Giulio II.« ist sicher falsch, denn nach Passavants Angabe[91]) war über der Eingangstüre die Inschrift: LEO X. PONT. MAX. angebracht, die freilich jetzt nicht mehr zu sehen ist. Durch sichere Nachrichten wissen wir, daß im Jahre 1516 die Ausschmückung dieses Zimmerchens Raffael übertragen wurde. Eine brauchbare Darstellung des Raumes hat es seither nicht gegeben. Deshalb war seine genaue Ausmessung und Aufzeichnung mit allen architektonischen Einzelheiten, sowie die photographische Aufnahme der Dekorationen geboten. Den abgebildeten Grundriß und Schnitt hat LXXV Hofmann im Sommer 1910 aufgemessen und aufgetragen.

Der Raum ist heute, wie bereits seit mehreren Jahrzehnten, unzugänglich.[92]) Die gelegentlich gemachten früheren Beschreibungen seiner Architektur und seines Schmuckes sind nicht zuverlässig, da sie alle auf einer durch die Verhältnisse bedingten, flüchtigen Besichtigung beruhen. Von neueren Beschreibungen des Zimmers sind mir besonders zwei bekannt geworden, von denen die eine Hermann Dollmayr[93]) geliefert hat. Sie ist ziemlich gut und meistens zutreffend. Die andere gab K. E. Hasse,[94]) der sechsundzwanzig Jahre, nachdem er

[91]) J. D. Passavant, »Rafael von Urbino«, II, Seite 278.

[92]) Vergl. Schönfeld, »Raffaels Tag- und Nachtstunden und das Badezimmer des K. B.« in »Kunstchronik« 1881, Seite 437 ff. F. A. Gruyer, »Raphael et l'antiquité«, II, Seite 141—158, muß das Zimmer nach Passavant und den Stichen beschreiben.

[93]) »Archivio storico dell' arte«, III, 1890, Seite 272 ff.

[94]) »Zeitschrift für bildende Kunst«, N. F., VI, 1895, Seite 137 ff.

den Raum besucht, ihn nach der Erinnerung und mit vielen Irrtümern beschreibt. Er wiederholt die von L. Gruner[95]) farbig, aber ungenau wiedergegebenen Abbildungen einer Wand und einer Lünette.[96])

Die Geschichte des Raumes ist in Kürze folgende: Wie wir in einem Briefe Bembos vom 19. April 1516 lesen, der an den Kardinal Bernardo Dovizio da Bibbiena, den bekannten Freund und Gönner Raffaels, gerichtet ist, wollte Bibbiena das Zimmer, welches in seiner Privatwohnung lag, nach eigenen Angaben durch Raffael ausgemalt haben. Die Arbeit geriet aber ins Stocken und Raffael ließ den Kardinal durch Bembo um weitere künstlerische Vorwürfe für Bilder bitten. Ein zweiter Brief Bembos an den Kardinal vom 25. April 1516 lehrt uns, daß die ursprünglich für eine der Nischen geplante Aufstellung einer antiken Venusstatue, deren Besitzer Bibbiena war, Raffael unmöglich erschien und unterblieb.[97]) Über die weiteren Schicksale des Raumes, der bald nach dem 1520 erfolgten Tode des Kardinals verschlossen wurde und über zwei Jahrhunderte gänzlich verschollen blieb, vergleiche man Hasse a. a. O.; Vasari hat ihn offenbar nie gesehen. Lange Zeit scheint das Zimmer anderen Zwecken gedient zu haben, so als Dienerwohnung, Wirtschaftsraum und dergl. Dieser Zeit dürften auch gewisse unpassende Kritzeleien auf den Wänden zuzuschreiben sein. Als Passavant 1835 das Zimmer sah, waren die Wände offenbar noch unbedeckt und er konnte ihre Malereien genau beschreiben. Die Umwandlung in eine Kapelle muß bald darauf erfolgt sein durch einen der Camuccini. So war der Zustand

[95]) »Specimens of ornamental art«, London, 1850, Tafel 79.

[96]) Im South-Kensington-Museum (EE 34) finde ich während der Korrektur Skizzen von Gruner. Nr. 2431: Grundriß und Fußboden, ein Stück daraus farbig. Nr. 3106: Türwand und eine Seitenwand, teilweise farbig, aber mit falscher Bildverteilung. Nr. 3107: Decke, teilweise farbig.

[97]) J. D. Passavant, »Rafael von Urbino«, I, Seite 285.

in den sechziger Jahren. Um 1890 sah Dollmayr das Zimmer als Kapelle mit einem mehr als die Hälfte einnehmenden Altar und zahlreichen Heiligenbildern und Votivgeschenken, welche die Wände bedeckten. Heute, wo der Raum ganz leer ist und die Wände frei sind, läßt sich feststellen, daß man die oberen, größeren Wandbilder durch Stoff, der mit vielen kleinen Nägeln befestigt worden war, verhängt hatte, während man offenbar die übrigen Wandflächen zunächst unbedeckt ließ. Weitere Nagelspuren legen die Vermutung nahe, daß man dann auch die übrigen Teile der Wandflächen, sowie die Lünetten mit Stoff verkleidete. Von ihm sind Reste an verschiedenen Nagelköpfen noch zu finden.[98]) Wahrscheinlich geschah dies, weil die zuerst zugedeckten Einzelbilder begreiflicherweise die Neugier reizten und deshalb eine Verhüllung der ganzen Wandflächen als wünschenswert erachtet wurde. Das Zimmer ist heute noch unzugänglich, weil es in der Privatwohnung des Principe Monsig. Sapieha liegt und der Inhalt der Malereien auch einmal unverständigen Betrachtern Anlaß zu albernem Gerede gegeben hat.

Beschreibung des Raumes.

Auf zwei Stufen von Marmor betritt man vom Eßzimmer des Monsignore aus das quadratische, 2,52 m messende Zimmer. Der Tür gegenüber liegt das Fenster, die linke und rechte Wand haben Halbkreisnischen von etwas verschiedener Größe.[99]) Die gleich profilierten Umrahmungen von Tür, Fenster und Nischen sind im Rundbogen geführt und stoßen bei der Tür ohne Sockel

[98]) Crowe und Cavalcaselle sprechen von Holztäfelung, die bis zur Decke reichte, als sie (1885) den Raum sahen.

[99]) Die Ungleichheit der Nischen, die auf die ganze Wandeinteilung und die Dekoration einwirken mußte, ist sehr auffallend. Vielleicht hängt sie mit der geplanten Aufstellung der Venusstatue zusammen.

oder Kröpfung auf den Boden auf. Auch in den Nischen geht das innere Flechtband herum; bei Tür und Fenster bildet es den Sturz. Während das Fenster LXXVII auf einer glatten, einfach profilierten Brüstung von weißem, schwarzgeadertem Marmor ruht, sind die beiden Nischen reicher gestaltet und in ihrem Unterbau plastisch verziert mit Reliefs, die in einem etwas zu großen Maßstabe gehalten sind. Das Deckgesims der Brüstungen ist an der Wand als glattes Band durchgeführt, ebenso setzt sich ihr Sockelglied als glatte Platte an den Wänden fort. Der Kämpfer ist an den Wänden, in den Nischen und über Tür und Fenster in gleicher Höhe durchgeführt. Von den Wänden sind nur zwei in ihrem ursprünglichen Zustande geblieben, nämlich die Türwand und die Südwand. Dagegen ist in der Fensterwand das rechte Hauptbild neben der Nische ausgeschnitten und die Fläche wieder verputzt LXXVII 2 worden. Am meisten jedoch hat man der nördlichen Wand zugesetzt.[100]) Hier ist nachträglich eine Öffnung in die rechte Seite eingebrochen worden, die mit zwei Stufen abwärts nach der ehemaligen Loggia führte; diese wurde später zu Wohnzimmern umgestaltet. Jene in die Nordwand gebrochene Tür schlug in den Raum, wie der Sturz der Öffnung und Löcher in der Schwelle erkennen lassen. Jetzt ist die Öffnung wieder vermauert und bildet eine Nische, die nach Dollmayr (a. a. O., Seite 277) als Wandschrank benutzt wurde.

Die Decke, deren Scheitel 3,20 m über dem Fußboden liegt, ist ein Kreuzgewölbe, dessen Wandbogen keine Halbkreise, bloß Kreisabschnitte sind, daher LXXVIII 1 gedrückt erscheinen. Die Gewölbekappen hingegen steigen 13 cm gegen die Mitte an, und da die Nischenbogen im Halbkreis gestaltet sind, haben die Lünetten über deren Bogenscheitel weniger Fläche als über dem Kämpfer. Die gewählte Wölbform ergab so flachere LXXVI Grate. Infolgedessen konnte die Feldereinteilung des malerischen Schmuckes über diese hinweg in sich geschlossen gestaltet werden.

[100]) Die Stiche der Malereien lassen freilich Zweifel aufkommen, ob sich rechts von der Nische der Nordwand überhaupt je Gemälde befanden.

Plastische Dekoration haben nur die Nischen, das Fenster und die Türe erhalten und zwar aus weißem Marmor. Die Plättchen des Kämpfers, der Umrahmungen und deren Perlstab und Flechtband sind echt vergoldet. In dem Halbrund über Tür und Fenster LXXVI 1 scheint, im Gegensatze zu dem gemalten Halbrund der LXXVII Nischen, ein Relief, vielleicht auch eine Muschel gesessen zu haben, wie aus der rohen, nachträglich übertünchten Maueraussparung wohl geschlossen werden darf. Die Nischenbrüstungen haben als plastischen Schmuck bärtige LXXVII Masken verschiedenen Charakters. Sie ruhen auf Füllhörnern mit Ähren, die sich über einer Muschel kreuzen, sind von Delphinen umspielt und von Bändern umschlungen. Vergoldet sind das Haar der weinlaubbekränzten bacchischen Maske der Nordwand, außer- LXXVII 2 dem die Ähren, Eicheln und Beeren des Kranzes der gegenüberliegenden, sowie die Ähren in den Füllhörnern LXXVII 1 und die Muscheln. Die Maske der Nordwand hat zwei LXXVII 2 Bohrlöcher oben im Schädel, in denen vermutlich die Hähne für Wasser angebracht waren, dessen Ausfluß der geöffnete Mund bildete. Jedenfalls stellte man hier die Badeschale unter. Für eine feststehende Wanne sind weder Standspur, noch Abfluß im Fußboden nachzuweisen.

Der Fußboden ist mehrfach ausgebessert und technisch nicht einwandfrei ausgeführt. Daß er aber ursprünglich ist, beweist seine Ähnlichkeit mit dem der Stanza della Segnatura, worauf Dollmayr (Seite 274) mit Recht hinweist. Das schön entworfene Muster, das Hofmann gezeichnet hat, wie es ursprünglich gedacht war, besteht aus kleineren und größeren, durch Flecht- LXXV bänder verbundenen Kreisen aus verschiedenem antikem Marmor. Aus Verde antico sind die den Grund bildenden Zwickelfüllungen; die großen und kleinen Scheiben zeigen in willkürlichem Wechsel Porfido antico

und buntscheckige Marmorsorten, vorwiegend darunter die Porta-Santa-Art. Die Flechtbänder und der Rahmen sind aus weißem Marmor. Das ganze Fußbodenmotiv erinnert sehr an antike Muster, z. B. die Mosaikdecke im Rundgange von S. Costanza aus dem 4. Jahrh. n. Chr. (Venturi, »storia dell'arte Italiana«, I, 113) und das Abb. 146 [S. 226] (nach Cod., Esc. Fol. 26) wiedergegebene Ornament unbestimmter Herkunft.[101])

Den Hauptschmuck des Raumes bilden die auf Decke und Wänden einschließlich der Nischen und der Fensterleibung angebrachten Malereien. Die Architektur des Raumes bedingt ihre Verteilung auf den Wänden. Zwischen Sockel- und Brüstungsgesims läuft ein Fries von Feldern, die rechteckig umrahmt sind von einem dunkelroten Streifen zwischen zwei goldenen Linien, auf dem mit Weiß Fische, Muscheln, Reptilien und Schmetterlinge gemalt sind. Die so umrahmten Flächen zeigen auf schwarzem Grund in den anmutigsten Stellungen Amoretten, die auf Tiergespannen fahren. Über diesen läuft ein Fries von größeren Feldern zwischen Brüstungsgesims und Kämpfer. Ihre LXXVIII f. Umrahmung bildet ein überschnittener, goldener Mäander auf schwarzem Grunde zwischen zwei goldenen Streifen. Das so umschlossene dunkelrote Feld ist fast ausgefüllt durch einen rosafarbenen Bildschirm, der auf einem dunkelroten Sockel ruht und einen dunkelroten Fries als oberen Abschluß hat. Der Bildschirm ist verziert mit zwei feinen, gemalten, goldenen Leisten in Form von Perlketten und hat, wenigstens auf den etwas breiteren Feldern der Nischenwände, noch eine feingeschwungene Kurve und Masken als Seitenverzierung. Der Sockel des Bildschirmes zeigt weiß aufgemalte Delphine, die einen goldenen Dreizack umspielen, bärtige Masken, goldene Ähren und zierliche Vasen. Im oberen Fries des Bildträgers erscheinen als Ornament zwei Vögel auf einer Ranke, die an einem Ährenbüschel

[101]) Ich halte es mit Egger, a. a. O., für antik.

picken (vergl. zu dem Motiv Seite 161) und andere Ähren an den Seiten. Die Vögel und Ranken sind weiß, die Ähren golden und grün gemalt. Diese Bildschirme umschließen die Hauptbilder des Raumes. Sie sind leidlich erhalten, die Sockelbilder dagegen größtenteils zerstört. Es wurden deshalb von letzteren nur die einigermaßen erhaltenen nach Originalaufnahmen abgebildet.[102]) Die stärker zerstörten Bilder des Zimmerchens führen wir nach den mit ihrer Entstehung fast gleichzeitigen Stichen Marcantons bezw. Marco Dentes und Agostino Venezianos und den Umrißzeichnungen Landons vor.[103]) Durch die große Freundlichkeit des Herrn Geheimrat Ehlers in Göttingen sind wir außerdem in der Lage, fünf sehr schöne, in seinem Besitze befindliche Zeichnungen[104]) in Abb. 127, 131, 135, 138, 140 zum ersten Male veröffentlichen zu können.

Die Technik der oberen und unteren Bilder ist verschieden voneinander. Erstere zeigen starke Anwendung von Vorritzung und haben durch Wachs einen glänzenden Überzug bekommen. Ihr Grund ist grünlich. Die gelegentlich geäußerte Vermutung, es seien antike, in die Wand eingesetzte Bilder, ist absolut unhaltbar.

[102]) Die Aufnahmen des Zimmers und seiner Dekorationen sind von dem Photographen Faraglia im Sommer 1910 nach unseren Angaben hergestellt. Die Erlaubnis verdanken wir der Königlich Preußischen Gesandtschaft beim päpstlichen Stuhl.

[103]) Ihre Wiedergabe ermöglichte uns in höchst zuvorkommender Weise die Leitung des Dresdner Kupferstichkabinetts. Ihr, sowie Herrn Professor Herrmann in Dresden danken wir aufs herzlichste dafür.

[104]) Ihr Besitzer beschreibt die Blätter folgendermaßen: »Es handelt sich um fünf Zeichnungen, und zwar sind es dieselben, von denen ich auch die farbigen Drucke von Coqueret besitze. Mit diesen gehen die Zeichnungen aber nicht zusammen. Die Blätter sind je 25 cm lang, 19,5 cm hoch, alle auf Untersatzbogen aufgezogen; die Zeichnungen in brauner Farbe ausgeführt, über die Art der Herstellung bin ich nicht ganz im reinen. Die Konturen der Zeichnungen haben ölige Ränder und diese ölartige Masse ist auch durch den Untersatzbogen durchgeschlagen. Der Ton erinnert an die eigenartige Tinte, Sepia oder Biester, die mir aus Zeichnungen des 17. Jahrh. bekannt ist, durch Zerstörung des Papiers von unangenehmer Eigenschaft. Anderseits könnte man daran denken, daß die Zeichnungen mit einer in siedendem Öl gehärteten Kohle gemacht sind, die dann das Durchschlagen veranlaßt hat. Der Duktus spricht aber gerade nicht für Kohlezeichnungen.«

Die Nagelspuren an ihren Rändern mußten wir auf andere Gründe zurückführen.

Beschreibung der Wandmalereien.

I. Ostwand (Türseite).

Linkes oberes Feld (Abb. 123). Vulcanus, durch den verkrüppelten rechten Fuß, die kurze, braune Arbeiterkutte und weiße Handwerkerschürze, sowie den Hammer, der hinter seinem Rücken sichtbar wird, charakterisiert, graubärtig, aber lebhaft erregt wie ein Jüngling, sucht die jungfräuliche Minerva zu überwältigen, die sich mit starken Armen seiner erwehrt. Zwischen den Füßen des Gottes wird ein mit Kopf und Oberkörper aus dem Boden tauchendes Kind sichtbar, zu dem ein dünner weißer Faden herabführt. Die seltsame Erzeugung des Erichthonios (vergl. Servius zu Verg. »Georg.«, I, 205) diente als Vorwurf zu diesem Gemälde, dem inhaltlich

LXXIX 1

123. Nach Landon.

124. Nach dem Stich des Marco Dente.

125. Nach Landon.

derbsten und stilistisch am tiefsten stehenden des Zimmers.[105])

Rechtes oberes Feld (Abb. 124, 125). Geburt der Venus. Die Göttin, nackt, halb vom Rücken gesehen, entsteigt der vom Schaum umflossenen Muschel, mit der Linken sich das nasse Haar aus dem Gesicht streichend, die Rechte noch unsicher in der Bewegung vorstreckend. Zwei Delphine umspielen sie. Im Hintergrunde sieht man rechts eine Stadt am Fuß hoher Berge. Oben zeigen die Stiche in Wolken gelagert Uranos, den Kronos mit der Harpe entmannt (Abb. 124, 125). — Dollmayr erinnert treffend bei dem Bilde an Servius zu Vergils Aen. V, 801.

LXXIX 2

Linkes unteres Feld. Zerstört.

[105]) Daß dies Bild von einer anderen Hand gemalt sei als die übrigen, nimmt Dollmayr an. Er glaubt es Penni zuschreiben zu müssen, während die übrigen auf Giulio Romano zurückzuführen seien.

Rechtes unteres Feld (Abb. 126, 127). Amor fährt mit Schlangen. Den mächtigen Köcher auf dem Rücken steht er in einer mit Rädern versehenen niedrigen Bütte und zügelt mit der Rechten das Schlangenpaar, auf LXXX4

126. Nach Landon.

127. Nach Zeichnung bei Ehlers.

das er mit einem links erhobenen Palmzweig lospeitscht. Die geduckte Haltung und der Blick drücken das Kritische der Situation köstlich aus. Höchst originell ist die Umrahmung des Bildchens mit einem aus kleinen weißen Fischlein gebildeten Mäander, ein Motiv, das wir auch in den Loggien einmal angewendet sahen (Seite 118).

II. Südwand.

Linkes oberes Feld (Abb. 128). Meeresfahrt der Venus und des Cupido. Die Göttin, vom Rücken gesehen, das Gesicht nach vorn gerichtet, nur unten mit dem roten Mantel bekleidet, dessen Bausch im Winde flattert, ist ängstlich auf den Rücken eines mächtigen LXXIX3

128. Nach Landon.

129. Nach Landon.

Seelöwen geschmiegt, während Cupido auf einem kleineren Tier, das er lustig antreibt, keck neben ihr einherreitet. (Das Motiv findet sich ganz ähnlich in der Antike auf geschnittenen Steinen, z. B. Montfaucon, »L'antiquité explicée«, Taf. CXVII, 4.) Im Hintergrunde eine bergige Uferlandschaft, die jetzt stark zerstört ist.

Rechtes oberes Feld (Abb. 129). Venus zeigt Cupido ihre Wunde. Die Göttin, oben nackt, das rote Gewand über den Knien, sitzt mit leicht geneigtem Kopf und deutet mit der Linken nach ihrer Brust, LXXIX4

während sie die Rechte auf Cupido lehnt, der, auf seinen Bogen gestützt und in der Linken einen neuen Pfeil haltend, sich an sie schmiegt.

Linkes unteres Feld. Fast ganz zerstört.

130. Nach Landon.

131. Nach Zeichnung bei Ehlers.

Rechtes unteres Feld (Abb. 130, 131). Amor fährt mit Schildkröten. Sein Fahrzeug ist eine große aufgeklappte Muschel. Die Kraftanstrengung, mit der er sich im Gleichgewicht hält,[106]) steht in köstlichem LXXX3

[106]) Eine in der graphischen Sammlung in München aufbewahrte Handzeichnung des Giulio Romano zeigt Amor in derselben Haltung auf einem Wägelchen nach rechts, mit einem Gespann von Rehen.

Gegensatze zu der friedlichen Ruhe der Zugtiere. Die Umrahmung dieses Feldes bilden Schildkröten, Muscheln, Eidechsen, Frösche und Fische.

III. Westwand (Fensterwand).

Linkes oberes Feld. »Juppiter und Antiope«, auch »Pan und Syrinx« genannt. Am Fuß einer steilen LXXVIII²

132. Nach Marco Dente.

133. Nach Landon.

Felswand sitzt am Bach im Schatten eines Busches die Nymphe, nackt bis auf ein weißes, nur den Schoß leicht bedeckendes Gewand, und kämmt ihr langes, goldenes Haar, während ein vorsichtig um den Busch schleichender und über Felsen herabkletternder bocksbeiniger und ithyphallischer Satyr sie beschleicht. Im Hintergrunde sieht man ein Stück Meer und einen Berg am Ufer.

Rechtes oberes Feld. Das Gemälde ist von seiner Stelle entfernt und diese roh getüncht. Die Abbildung LXXVII²

erfolgt nach dem Stich von Marco Dente (Abb. 132) und nach Landon (Abb. 133). Eine etwas vergrößerte Kopie dieses Bildes befand sich bis 1856 in Rom in der später sogen. Villa Mills und kam dann in die Eremitage in St. Petersburg, zusammen mit vier anderen Kopien der Fresken dieses Zimmers. Es stellte eine dornausziehende

134. Nach Landon.

135. Nach Zeichnung bei Ehlers.

Venus dar.[107]) Die Göttin sitzt nackt auf ihrem Mantel im Schatten hoher Bäume und zieht einen Dorn aus ihrem hochaufgestützten linken Fuß. Vor ihr sitzt im Rosenbusch ein Kaninchen. Im Hintergrunde eine Dürersche Landschaft.

Linkes unteres Feld. Stark zerstört. LXXVII¹

[107]) Die Bezeichnung als »sandalenbindende« Venus beruht auf dem Landonschen Stich. Der Vorzug ist entschieden dem Stich des Marco Dente zu geben.

Rechtes unteres Feld (Abb. 134, 135). Schlecht erhalten. Amor fährt mit Delphinen. In der Rechten schwingt er den Dreizack. Sein Fahrzeug ist eine dicke Bohle mit einem Fähnchen als Mast. LXXX² LXXVII²

IV. Nordwand.

Linkes oberes Feld (Abb. 136). »Venus und Adonis«, auch »Bacchus und Ariadne« oder »Angelica LXXVIII³

136. Nach Landon.

und Medor« genannt. Die Göttin, nackt bis auf ein weißes, leicht um die Hüften geschlagenes Gewand, liegt im Schoß eines jungen, laubbekränzten Jägers, der Jagdschuhe und ein rotes, die rechte Brust freilassendes Gewand trägt. Er kost ihr in traulichem Gespräch mit der Linken das Kinn, während er mit der rechten Hand nach ihrer Brust greift. Sie wendet dem Jüngling liebevoll das Gesicht zu und begleitet ihre Worte mit einer lebhaften Bewegung der Linken. Daß das Gemälde eine Illustration zu einer Szene in Ovids Metamorphosen ist,

scheint mir Dollmayr (a. a. O., Seite 277) richtig erkannt zu haben.[108])

Rechtes oberes Feld. Zerstört durch eine nachträglich eingebrochene Tür. Wenn nicht die dornausziehende Venus, so war hier eine uns unbekannte Darstellung gemalt. Jedenfalls darf aber an das Bild des Ringkampfes von Amor und Pan nicht gedacht werden, das Dollmayr (Seite 278) auf einem der oberen Wandfelder annimmt, denn es gehört zur Decke.

LXXX 1
LXXVII 2

Linkes unteres Feld (Abb. 137, 138). Amor fährt mit Schnecken. Sein Fahrzeug ist ein mit Rollen versehenes flaches Brett mit einem Sitz für den kleinen Fuhrmann. Sehr humorvoll wirkt der Gegensatz zwischen dem trägen Gang der Tiere und der Haltung ihres Lenkers, die auf eine rasende Fahrt deutet. Fische und Muscheln umrahmen dieses Gemälde.

Rechtes unteres Feld. Zerstört durch die nachträglich eingebrochene Tür.

137. Nach Landon.

138. Nach Zeichnung bei Ehlers.

Während für die oberen Bilder ihre Stelle gesichert ist, läßt sich von der unteren Bilderreihe nur bei vieren

108) Ovid, »Metamorphosen«, X, Seite 557 ff.: » . . . et requievit humo pressitque et gramen et ipsum, inque sinu invenis posita cervice reclinis sic ait ac mediis interserit oscula verbis . . . .« Die Beziehung der kurz vorhergehenden Verse »Metamorphosen«, X, Seite 525 ff. auf die zwei Bilder der Südwand, die Dollmayr (Seite 277) vorschlägt, scheint mir weniger zutreffend.

der Platz mit Sicherheit angeben, nämlich bei Amor mit den Schlangen, Schildkröten, Delphinen und Schnecken. Dollmayrs Beschreibung (Seite 274) beruht hier offenkundig auf einem Irrtum. Die anderen Felder sind derartig zerstört, daß wir auf reine Vermutung angewiesen

139. Nach Landon.

140. Nach Zeichnung bei Ehlers.

sind bei Verteilung der durch die Stiche und Zeichnungen als zugehörig gesicherten Figuren, nämlich Amor mit Schwänen (Abb. 139, 140) und Amor mit Schmetterlingen (Abb. 141). Für zwei Felder, darunter das der linken Seite der Fensterwand, dessen Reste von allen Stichen abweichen, haben wir gar keinen Anhalt, auch nicht durch Stiche. Amor mit Heuschrecken und mit

Eidechsen ließe sich etwa noch denken. Da es aber sehr zweifelhaft ist, ob wir überhaupt für das Feld rechts der Nische der Nordwand eine Figur anzunehmen haben, so wird wahrscheinlich, daß die einzige ganz in den Stichen fehlende, vermutlich früh zerstörte Darstellung Amor mit dem Heuschreckengespann zeigte. Berechtigt zu dieser Annahme werden wir durch entsprechende antike Darstellungen, die auf diese unteren Gemälde im Badezimmer ohne Zweifel von starkem Einfluß waren. Amor mit Heuschrecken begegnet auf antiken Gemmen,[109]) desgleichen mit Schmetterlingen,[110]) Schwänen[111]) und Delphinen (Abb. 142).[112]) Von Werken antiker Plastik läßt sich ein kleinasiatisches Relief im Louvre anführen,[113]) auf dem wir einen Amor mit einem Delphingespann und hinter ihm einen anderen mit zwei Schwänen sehen. Auch ein pergamenisches Relief gehört hierher.[114]) Amor mit Schwänen in einer pompejanischen Malerei bei »Roux«, IV, 40, 3. Während in den angeführten Beispielen zwar das gleiche Motiv wie im Bibbienazimmer verwendet ist, die

141. Nach Landon.

142. Antikes Gemmenbild.

109) »Impronte Gemmarie«, Coll. Cades, Band XIV, Nr. 164.
110) Ebenda, Nr. 163.
111) Ebenda, Nr. 158.
112) Nach Gori, »Mus. Flor.«, I, 78, 2. Vergl. auch Montfaucon, a. a. O., CXVII 2.
113) Alinari, Photogr. Nr. 22534.
114) Vergl. Herrmann-Bruckmann, »Denkmäler der Malerei des Altertums« zu Tafel 23.

Tiere aber im Verhältnis zu Amor viel mächtiger sind oder durch Zufügung eines Tores oder dergl. eine bestimmte Lokalität angegeben ist, gibt es in der antiken Malerei ein Beispiel, das unseren Bildern auch stilistisch ganz nahe steht, nämlich im Atrium des Vettierhauses in Pompei[115]) (Abb. 143). Wenn es nicht absolut sicher stünde, daß die Malereien des Vettierhauses in Raffaels Zeit noch unter dem Boden waren, würde man kaum zaudern, sie als Vorbilder in unserem Falle anzunehmen. Die ganze Verteilung der Felder und Farben ist im Vettierhaus[116]) und im Badezimmer dieselbe: oben auf rotem Grund größere Darstellungen, im Vettierhaus Kandelaber; darunter in schwarzem Felde die Amoretten auf Tiergespannen. Ganz ähnliche Malereien wie die des Vettierhauses, welche von einem besonders guten, vielleicht hauptstädtischen Künstler gemalt sind, müssen in Rom in Raffaels Zeit zu sehen gewesen sein. Hier liegt also mehr wie eine allgemeine Übereinstimmung mit der Antike vor, während wir bei dem Zyklus der oberen Bilder im Badezimmer freilich nur soviel sagen können, daß sie teilweise den antiken Stil glücklich nachahmen, alle jedenfalls ganz bestimmte Szenen aus antiken Schriftstellern, namentlich Ovid und anderen Erotikern illustrieren, in denen ihr Auftraggeber, der gelehrte und selbst als erotischer Schriftsteller tätige Kardinal Bibbiena, besonders bewandert war.

Die Nischen der Nord- und der Südwand sind ebenfalls mit Malerei geschmückt. (LXXVII) Zwischen Brüstungsgesims und dem in der Nische durchgeführten Kämpfergesims ist der Grund rot ausgemalt. Vor ihm fällt ein violetter Vorhang herab, der oben und unten einen Ornamentstreifen hat. Der obere Streifen des Vorhanges ist schwarz und zeigt, jetzt fast ganz zerstört, kleine menschliche Figürchen; auf dem unteren Saum ist ein Zweig gemalt. Auf jeder der fünf vertikalen Bahnen des Vorhanges (LXXVII 2) wächst eine Staude in die Höhe, die Nelken und Ähren trägt. Der Teil über dem durchgeführten Kämpfergesims zeigt eine gemalte, braungelbe Muschel, ein Motiv, das aus der antiken Malerei hinlänglich bekannt ist. Die Dekoration ist in beiden Nischen gleich. Ähnliche leichte Ornamentik wie auf den Bahnen des Vorhanges findet sich auf der Fensterleibung hinter den Holzläden.

143. Pompejanische Malerei (Vettierhaus).

Die Lünetten über den Nischen, der Tür und dem Fenster sind ganz mit Malerei geschmückt. (LXXVI 1. 2) Die am besten erhaltenen der Ostwand und der Nordwand bilden wir ab.[117]) Auf der Westwand entspricht die Dekoration der Ostwand, ebenso sind die Nordwand und die Südwand einander ähnlich. Graziöse, auf überschlanken, rohrartigen Säulchen ruhende Ädikulen sind durch Laubgehänge miteinander verbunden oder durch dünnes Stangenwerk, von dem Tücher und Vorhänge herabhängen, und das von kleinen Putten, Vögeln, Affen belebt ist. Vasen und Lampen stehen und hängen im Raum. Auf der Lünette der Ost- und Westwand sind (LXXVI 1) in den Ecken unter einem ausgespannten Tuch gelagerte Männer gemalt, denen ein Knabe einen Kranz aufdrückt. Auf den beiden anderen Wänden sind an dieser Stelle (LXXVI 2) liegende Gottheiten mit Füllhörnern zu sehen. Gerade über dem Scheitel der Nischen-, Tür- und Fensterbogen befinden sich in ovaler (Ost- und Westwand) oder viereckiger (Nord- und Südwand) Umrahmung Genreszenen, die an geschnittene Steine oder Kameen erinnern. Auf der Ostwand ist ein Opfer dargestellt, auf der Süd- (LXXVI 1) wand Amor, wie er einen Jüngling bedient, der den rechten Fuß auf ein Waschbecken setzt, auf der Westwand sind jetzt stark zerstörte Figuren, auf der Nordwand eine nackte Frau, die mit einem kleinen Kinde (LXXVI 2) spielt. Diese Lünettendekorationen sind ganz in antiker Art ausgeführt und zwar in dem aus Pompei wohlbekannten, sogenannten vierten Stil, der in Rom in dem Palast des Nero vor allem Raffaels und seiner Schüler Bewunderung und Studium fand. Wie die Antike bis in Einzelheiten zur Nachahmung anregte, mag ein nach eigener Aufnahme in Abb. 144 abgebildeter Teil einer noch vorhandenen Deckenmalerei des Goldenen Hauses zeigen. Im sogenannten »Taccuino Senese« (Fol. 39), und in Zeichnungen der Uffizien und in Wien liegen Studien von Renaissancemalern nach diesem antiken, malerischen Motive vor, das besonders beliebt war. Die aus den Voluten über den Ädikulen senkrecht emporsteigenden Stauden finden sich in der Lünettendekoration genau so wie auf der antiken Deckenmalerei (Abb. 144). Auf die Herkunft der herabhängenden, zungenartigen Tücher wurde bei Beschreibung der Loggiendekoration schon hingewiesen.

115) Nach Herrmann, a. a. O., Tafel 37, dessen Freundlichkeit Abb. 143 verdankt wird.

116) Vergl. Sogliano, »Casa dei Vettii«, Seite 10, 11 (= »Mon. Ant.«, VIII, 1898, Seite 238 f.).

117) Bei der Enge des Raumes war es unmöglich, die Lünetten ganz auf eine Platte zu bekommen.

Stark von der Antike beeinflußt ist auch die Decke LXXVIII des Badezimmers. Die abwechselnd quadratischen und

144. Malerei im Goldenen Hause.

145. Teil einer bemalten Stuckdecke im Goldenen Hause.

rechteckigen Felder, letztere mit ihrer charakteristischen kurvenförmigen Einziehung an den Schmalseiten, der bunte Wechsel der den Grund der einzelnen Felder abgebenden Farben, alles erinnert an Decken aus dem Goldenen Haus, von denen in Abb. 145 nach meiner

Aufnahme der Teil der berühmtesten, der sogenannten »volta dorata« abgebildet ist. Leider ist unsere Decke stark zerstört, mehr als die Wände. Das rührt einmal davon her, daß sie allein niemals überkleidet war, dann, daß in der Zeit, als sie in eine Kapelle umgewandelt

146. Antiker Fußboden (?), nach Zeichnung.

war, der Rauch der Kerzen viel zu ihrer Vernichtung beitrug. Immerhin läßt sich ihre Dekoration, die nur aus Malerei besteht,[118]) im wesentlichen noch erkennen und beschreiben.

Zum Grundprinzip der Deckeneinteilung ist ein Kreuz genommen, dessen Arme nicht auf den Rippen des

[118]) Es beruht auf Irrtum, wenn bei Crowe und Cavalcaselle, »Raphael«, II, Seite 267, von Stuckverzierungen die Rede ist.

Kreuzgewölbes herlaufen, sondern quer zu letzteren gestellt sind. Sie setzen sich aus je zwei Feldern, einem größeren und einem kleineren, zusammen. Die viereckigen Flächen zwischen den Armen sind wieder in je vier Felder geteilt, ein quadratisches, an das Mittelachteck anschließendes, zwei längliche nach den Lünetten zu und ein viereckiges je am Ansatz der Kreuzbogen. Diese Felder sind mit Figuren geschmückt, abwechselnd auf goldenem und dunklem Grund, mit goldener Umrahmung. Das Mittelbild der Decke ist zerstört bis auf Reste von Bäumen und zwei Figuren. Die vier großen, das Mittelbild mit den Ecken berührenden quadratischen Felder zeigten auf goldenem Grund Wagen

mit vorgespannten stürmenden Rossen oder schreitenden Zugtieren mit Lenkern. Auf den Eckfeldern am Ansatz der Kreuzbogen erkennt man Reste von Ceres auf einem mit Schlangen bespannten Wagen. Die vier länglichen Felder, die an das Mittelbild anschließen, waren bemalt mit reißenden Tieren, die zahme überfallen. Man erkennt noch einen Löwen, der von hinten einen großen Vogel anpackt. Tierszenen zeigen auch die länglichen mit einer Muschelumrahmung versehenen Felder, die an die Lünetten angrenzen, am Rand der Decke. Am besten erhalten sind von ihnen noch die beiden über der Eingangstür befindlichen: rechts eine gelagerte Sphinx, mit einem Schwan schnäbelnd und von hinten von einem kleinen Hund angesprungen, links ein Schwan zwischen zwei langbeinigen Wasservögeln. Über der Fensterwand ist an dieser Stelle ein Borstentier im Kampf mit einem Kranich, über der Nordwand mehrere Vögel mit Menschenköpfen zu erkennen. Gerade über dem Scheitel der Lünetten endlich zeigt die Decke kleine Felder mit Amor in verschiedener Haltung auf goldenem Grund, schlafend, wie es scheint, von Psyche belauscht (Osten), mit einem Satyr ringend (Süd) (Abb. 147), unter Bäumen sitzend (West), ruhig stehend (Nord).[119]

LXXVI 1

LXXVIII 1

[119]) Die Beschreibung der Decke erfolgte nach den noch erkennbaren schwachen Resten. In dem in den Grunerschen Skizzen im South-Kensington-Museum genauer ausgeführten Viertel der Decke zeigt das Mittelbild auf goldenem Grund einen nackten Jüngling unter

147. Nach Landon.

Bäumen, zwei weitere nackte Personen im Hintergrund. Auf einem der anstoßenden Felder ist auf goldenen Grund Selene gemalt, die vom Stiergespann abgestiegen ist und dem nackt auf dem Leib liegenden Endymion naht. Die vier Bilder mit den Eroten sind rotbraun umrahmt, die Tierbilder blau, die Zwickelbilder, deren Grund rot ist, grün. Alle Umrahmungen sind gefüllt mit sehr feinen weißen Ornamenten.

Fassen wir zum Schluß unser Urteil über die Malereien der Loggien und des Badezimmers in ihrem Verhältnis zur Antike kurz zusammen, so müssen wir sagen, daß in seiner Gesamtwirkung das Badezimmer der Antike näher steht als die Loggien, bei denen sich zwar eine Fülle einzelner, der antiken Kunst entlehnter Motive nachweisen läßt, ohne daß durch sie doch der Eindruck erreicht wäre, den die antiken, dekorierten Räume machen, aus denen viele der Motive stammen. Man muß aber bedenken, daß in den Loggien die Künstler mit ganz besonderen Verhältnissen zu rechnen hatten, nämlich mit kleinen Wölbungen und einer Reihe hoher, schmaler Pfeiler, für deren Dekoration in der antiken Malerei nur wenige Vorbilder in Betracht kamen. Wo es sich um Ausschmückung von größeren, architektonisch ungeteilten Wandflächen und von Decken ohne plastische Umrahmung handelte, konnten sich naturgemäß die Künstler viel enger an die Antike halten als bei den Loggienpfeilern. Dies ist der einzige Grund, daß dekorierte Räume, die erst später als die Loggien entstanden sind, in ihrem Gesamteindruck manchmal viel antiker anmuten als diese; ich denke in erster Linie an die oberen Säle der Engelsburg und die Dekorationen der in Band I dieses Werkes (Tafel XIV—XVI) behandelten Villa Madama.

Fritz Weege.

Zusammenfassung.

Mit der Wirksamkeit Raffaels als Baumeister von Palästen und Wohnhäusern hatte sein Schaffen als Maler stets gleichen Schritt gehalten. Bald war er in Rom von den Päpsten und ihrem Kreise als der bedeutendste und kenntnisreichste Künstler erkannt worden. Daher erhielt er von dieser Seite die umfassendsten Aufträge zum Weiterbau und zur Schmückung des Vatikans. So konnte er seine für alle bildenden Künste gleich große Begabung im schönsten Lichte zeigen. Besonders sind es die Loggien, die seinen Ruhm nach dieser Seite für alle Zeiten begründet haben.

An keinem anderen seiner Werke hat er sich in demselben Maße als Innenarchitekt bewähren können. Und hier verschmolz der Architekt mit dem Maler und Bildhauer. Aus diesem Ineinanderfließen erklärt sich die nachhaltige Wirkung dieser seiner Schöpfungen im vatikanischen Palaste. Die eingehende Beschäftigung Raffaels mit den Kunstschätzen des Altertums an Architektur, Malerei und Skulptur machte ihn zum echten Renaissancekünstler. Seine Werke verraten am meisten den machtvollen Einfluß und die geniale Erneuerung der Antike.

Th. Hofmann.

Zeichnung von Francesco Panini. Nr. 5. 1

Stich von Polanzani.

Vatikanischer Palast

vom Petersplatze aus gesehen.

1

Erdgeschoßplan mit dem alten, gewundenen Aufgang nach dem Cortile di San Damaso
[aus Letarouilly, Vat. I[e], Tafel 3].

Vergleiche Tafel L des Bandes II vom Verfasser.

2

Gesamtlageplan: Petersplatz, St. Peterskirche und Vatikan
[aus Letarouilly, Vat. I[e], Tafel 2].

Vatikanischer Palast.

1 Blick aus dem Luftschiff auf Peterskirche und vatikanischen Palast.

Geschenk des Herrn Cav. Avv. Carlo Abeniacar in Rom.

2 Teil des großen Romplanes von Nolli, 1748.

Vatikanischer Palast.

1 Lindner, Rom.

Der vatikanische Palast, vom Dach der Peterskirche gesehen.

2 Lindner, Rom.

Die vatikanischen Gärten mit der Villa Pia, dem Kasino Pius des IV.

Im Hintergrunde der Monte Mario.

1 Alte Peterskirche und Vatikan, von Hendrick van Eleef, 1550.

2 Alte Peterskirche und Vatikan
[aus Letarouilly, Vat. I a. b].

3 Alte Peterskirche, Rekonstruktion von H. W. Brewer.

4 Umlegung des Obelisken, von Natal. Bonifacio de Sebenicco, 1586.

5 Ausführung von Bild Nr. 3, veröffentlicht in »The Builder«, London, Vol. LXII, Januar 1892.

Vatikanischer Palast.

1 Alte Peterskirche und Vatikan, von Hendrick van Eleef, 1550.

2 Alte Peterskirche und Vatikan
[aus Letarouilly, Vat. I a. b].

3 Alte Peterskirche, Rekonstruktion von H. W. Brewer.

4 Umlegung des Obelisken, von Natal. Bonifacio de Sebenicco, 1586.

5 Ausführung von Bild Nr. 3, veröffentlicht in »The Builder«, London, Vol. LXII, Januar 1892.

Vatikanischer Palast.

1 Teil eines Romplanes um 1570, Urheber? (vergl. Band II, Tafel XXXIX²).

2 Teile vom Mantuaner Romplane, 1490.

3 Teil vom Romplane Faldas, 1697.

4 Teil vom Nürnberger Romplane (Schedel), 1493.

Vatikanischer Palast.

1 Teil vom Romplane Ligorios, 1570.

2 Teil vom Romplane Bufalinis (verkl. von Nolli, 1755).

3 Teil eines Romplanes vor 1565, Urheber?

4 Teil vom Romplane Dosios, 1561.

5 Teil eines Romplanes um 1557, Urheber?
(vergl. Band II, Tafel XXXVII4 von Sebastian del Re).

6 Teil eines Romplanes vor 1655, Urheber?

Vatikanischer Palast.

1 Teil eines Romplanes nach 1565, Urheber?

2 Teil vom Romplane Pinardos, 1555.

3 Teil vom kleinen Romplane Tempestas, 1606.

4 Teil eines Romplanes vor 1655, Urheber?

Vatikanischer Palast.

Panorama der Stadt Rom mit dem vatikanischen Palast im Vordergrunde.

Gemälde von einem niederländischen Künstler aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts. Nr. 982 der Kaiserlichen Galerie in Wien.

1

Cortile del Belvedere von Giov. Ant. Dosio, etwa 1550; Nr. 2559 der Uffiziensammlung.

2

Cortile del Belvedere, Ostflügel; Zeichnung von Antonio da Sangallo il giov. Nr. 1408 der Uffiziensammlung.

3

Architektursystem vom Cortile del Belvedere; Urheber? Nr. 1735 der Uffiziensammlung.

Vatikanischer Palast.

1

Cortile del Belvedere. Von Claudio Duchet, 1579; Original von Lafreri, 1565.

2

Torneo di Belvedere per le Nozze Altemps-Borromeo, gezeichnet mit dem Monogramm (H.) C. B. 1565

Vatikanischer Palast.

IL TORNEO DI BELVEDERE (an. 1565, p. 239)
(Du Perac. – Gabinetto Nazionale delle stampe).

1 Cortile del Belvedere
nach Bramantes Plänen.

2 Verbindungsbalkon im Cortile del Papagallo.

3 Nr. 2700 der Handzeichnungen in den Uffizien
von einem Unbekannten des XVII. Jahrh.

4 Letarouillys Aufnahme der Bramanteschen Treppe
an der Villa Belvedere.

Vatikanischer Palast.

1 Cortile del Belvedere von Jacobus Laurus, 1628.

2 Entwurf zum Portalturm von Ferrabosco [aus Letarouilly, Vat. I p. p, Tafel 2].

3 Cortile del Belvedere von Gius. Tib. Vergelli, 1690.

4 Cortile della Biblioteca [aus Letarouilly, Vat. I c. b, Tafel 14].

5 Entwurf des Gesamtlageplanes von Ferrabosco.

6 Vatikan, II. Obergeschoß [aus Letarouilly, Vat. I e, Tafel 7].

Vatikanischer Palast.

1 Handzeichnung von Antonio da Sangallo il giovane, Nr. 1355 der Uffiziensammlung.

2 Handzeichnung von Antonio da Sangallo il giovane, Hälfte von Nr. 787 der Uffiziensammlung.

3 Handzeichnung von Antonio da Sangallo il giovane, Nr. 287 der Uffiziensammlung.

Vatikanischer Palast.

1 Cortile del Belvedere, Rekonstruktion nach Bramantes Plänen [aus Letarouilly, Vat. I a. b., Tafel 1].

2 Teil vom Romplane Bufalinis, 1551.

3 Cortile del Belvedere mit Benutzung der Handzeichnung von Tafel XIV[1].

4 Vatikan, I. Obergeschoß [aus Letarouilly, Vat. II p. p., Tafel 13].

5 Alte Peterskirche [aus Letarouilly, Vat I a. b., Tafel 4].

Vatikanischer Palast.

1 Vatikan, erhöhtes Erdgeschoß [aus Letarouilly, Vat. I^{e}, Tafel 4].

2 Alte Peterskirche und Vatikan [aus Letarouilly, Vat. I^{p}, Tafel 1].

3 Cortile del Belvedere nach Bramantes Plänen [aus Letarouilly, Vat. I^{p}, Taf. 1 u].

4 Vatikan, I. Obergeschoß [aus Letarouilly, Vat I^{e}, Tafel 6].

Vatikanischer Palast.

1

Cortile del Belvedere [aus Letarouilly, Vat I^c b, Tafel 11].

2

Cortile di San Damaso [aus Letarouilly, Vat. II, Tafel 2].

Vatikanischer Palast.

1 Alte Architekturteile an der Innenseite.

2 Außenseite des östlichen Langflügels.

Cortile del Belvedere.

3 Cortile del Maresciallo, Westhallen mit dem Portal von Pius II.

4 Cortile del Papagallo, Südhallen.

Lindner, Rom.

Vatikanischer Palast.

1 Cortile della Sentinella, Stützpfeiler der Sixtinischen Kapelle.

Lindner, Rom.

2 Treppenhaustür des Borgiabaues.

3 Stützmauern der Sixtinischen Kapelle.

Lindner, Rom.

Cortile del Portoncino di Ferro.

Vatikanischer Palast.

1
Cortile del Triangolo o de'Falegnami, alter Teil.

Pius IV. (Medici) 1559 – 1565.

3
Tür in der Abfahrtsrampe des westlichen Langflügels vom Cortile del Belvedere (Turnierhof).

4
Kranzgesims der Villa Belvedere mit dem Wappen Innozenz des VIII.

2
Erdgeschoß des Borgiabaues am Cortile del Papagallo, erbaut unter Sixtus IV.

5
Schriftplatte am westlichen Langflügel des Cortile del Belvedere.

Lindner, Rom

Vatikanischer Palast.

3 Gewölbe- und Wandschmuck in Raffaels Treppenhaus.

2 Gewölbestütze des Erdgeschoßsaales am Cortile del Portoncino di Ferro.

1 An der Villa Belvedere, 4. Ordnung der Bramanteschen Treppe (vergl. Tafel XII[4]).

Vatikanischer Palast.

Außenseite des Bramanteschen Ostflügels vom Cortile del Belvedere.

Tor des Ostflügels in Rustika, mittlerer Zugang zum ehemaligen Turnierhofe.

Vatikanischer Palast.

Zeichnung von Francesco Panini. Nr. 13. Stich von Montagù.

Cortile del Belvedere.

Vatikanischer Palast.

1 Cortile del Belvedere, gegen den Bibliothekflügel gesehen. Lindner, Rom.

2 Cortile del Belvedere, gegen den Borgiabau gesehen. Lindner, Rom.

Vatikanischer Palast.

1 Der mittlere Teil des westlichen Langflügels.

2 Die alte Bramantesche Freitreppe.

Lindner, Rom.

Cortile della Biblioteca.

Vatikanischer Palast.

Zeichnung von Francesco Panini. Nr. 15.

Stich von Ceccarini

Giardino della Pigna.

Vatikanischer Palast.

1 Giardino della Pigna, Blick auf den östlichen Flügel.

Lindner, Rom

2 Cortile del Belvedere, Blick auf den östlichen Flügel.

Lindner, Rom.

Vatikanischer Palast.

Giardino della Pigna, Blick gen Norden auf den großen Nischenflügel.

Lindner, Rom.

Giardino della Pigna, Nischenfreitreppe mit dem antiken, bronzenen, vergoldeten Pinienzapfen.

Lindner, Rom.

Vatikanischer Palast.

1 Erd- und I. Obergeschoß von Bramante, II. und III. von Raffael. Jüngerer Anbau unter Gregor XIII. Lindner, Rom.

Cortile di San Damaso.

Antonio da Sangallo

Raffaello

Bramante

Loggiensystem.

Zeichnung vom Verfasser.

Vatikanischer Palast.

1 Cortile di San Damaso. Raffaels Loggien im zweiten Obergeschosse. Lindner, Rom.

2 Cortile di San Damaso. Loggien des ersten Obergeschosses, von Giovanni da Udine ausgemalt. Lindner, Rom.

Vatikanischer Palast.

I II III IV V VI VII

VIII IX X XI XII XIII

Vom Verfasser.

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

Man vergleiche damit den Grundriß auf der Mappendecke.

1 Bramantes Loggien im I. Obergeschoß.

2 Bramantes östlicher Langflügel, I. Obergeschoß.

Lindner, Rom.

Vatikanischer Palast.

1 Loggienquerflügel, II. Obergeschoß, unter Gregor XIII. erbaut.

2 Raffaels Loggien, II. Obergeschoß.

Alinari, Rom.

Vatikanischer Palast.

1

Blick gegen Süden.

2

Blick gegen Norden.

Alinari, Rom.

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

1

Arkadenwölbung IX.

2

Arkadenwölbung III.

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

1 Bramantes Loggien, I. Obergeschoß [aus Letarouilly, Vat. II[1], Tafel 3].

2 Raffaels Loggien, II. Obergeschoß [aus Letarouilly, Vat. II[1], Tafel 7].

Vatikanischer Palast.

1

Scala di 1 2 3 Metri di 1 a 20.

Arkade IV des Ostflügels, II. Obergeschoß.

2

Arkade III des Ostflügels, II. Obergeschoß.

Vatikanischer Palast.

1

VIII f.

VII d.

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

1 Vd.

2 VIII f.

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

Tür im Querflügel, gegenüber dem Eingange zu Raffaels Loggien, vor der Arkade XIII.

Vatikanischer Palast.

1 Stanza dell'Incendio, Tür zur Torre Borgia (Westseite).

2 Stanza dell'Incendio, äußere Balkontür (Westseite).

3 Stanza dell'Incendio, innere Tür gegen Nordost.

Vatikanischer Palast.

1 Stanza dell'Incendio, die linke, größere, untere Füllung der Tür gegen Nordost.

2 Stanza dell'Incendio, die rechte, größere, untere Füllung der äußeren Balkontür.

Vatikanischer Palast.

(Vergleiche XLI.)

1 Ia.

2 Iq.

3 Ic.

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

1 Ib.

2 Iu.

3 Ir.

4 Ip.

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

Id. Ii.

Ik. Is. IId.

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

Io. Ie. If. Ig.

1 2

Ih. Il. Im. In.

3 4

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

1 It. 2 IIb. 3 IIe. IIo. IIId.

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

II c.

II a.

II q.

III h.

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

IIh. IIg. IIf. IIn.

1 2

IIk. IIi. IIm. IIl.

3 4

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

IIp. IIIb. IIIe. IIIf. IVd.

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

1 IIIc.

2 IIIa.

3 IVc.

4 IVa.

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

1 IIIg. 2 IVb. 3 IVe. IVo.

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

IVh. IVg.

1

IVk. IVi.

2

IVf. IVn.

3

IVm. IVl.

4

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

1 IVp.

2 Vb.

3 Vd. VId.

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

1 Vc.

2 Va.

IVq.

4 Vf.

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

1 Ve. 2 VIb. 3 VIe. VIf.

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

1 VIc.

2 VIa.

3 VIIc.

4 VIIa.

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

1 VI g. 2 VII b. 3 VII d. VIII d.

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

1 VIh.

2 VIIf.

3 VIIIc.

4 VIIIa.

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

1 VII e. 2 VIII b. 3 VIII e. VIII f.

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

1 VIII g.

2 IX b.

3 IX d. X d.

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

1 IX c.

2 IX a.

3 VIII h.

4 IX f.

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

1 IXe.

2 Xb.

3 Xe. Xg. XId.

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

1 Xc.

2 Xa.

1 XIc.

1 XIa.

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

1 Xh.

2 XIb.

3 Xf.

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

XI l. XI f. XI g. XI m.

1 2

3 4

XI n. XI h. XI i. XI k.

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

1 XIe. XIo. XIIc.

2 XIp.

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

1 Xi.

2 XIq.

3 XIIc.

4 XIIa.

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

XII o. XII g.

1

XII h. XII i.

2

XII k. XII l.

3

XII m. XII n.

4

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

1 XII e. XII p. XIII d. 2 XII b. 3 XIII e. XIII p.

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

1 XII q.

2 XIII b.

3 XII f.

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

1 XIII c.

2 XIII a.

3 XII r.

4 XIII r.

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

XIII o. XIII g.

1

XIII h. XIII i.

2

XIII k. XIII l.

3

XIII m. XIII n.

4

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

1

XIII f.

2

XIII q.

3

XIII s.

Vatikanischer Palast. Raffaels Loggien.

A. B. C. D.

PROFILE IN HALBER NATUERLICHER GROESSE.

OST WEST SUED NORD

Uraufnahme vom Verfasser, 1910.

Vatikanischer Palast. Badezimmer Bibbienas.

1

Lünette der Ostwand.

2

Lünette der Nordwand.

Vatikanischer Palast. Badezimmer Bibbienas.

1 Südwestecke.

2 Nordwestecke.

Vatikanischer Palast. Badezimmer Bibbienas.

1 Decke.

Obere Wandbilder.

2 Westwand, links.

3 Nordwand, links.

Vatikanischer Palast. Badezimmer Bibbienas.

1 Ostwand, links.

2 Ostwand, rechts.

Obere Wandbilder.

Südwand, links.

Südwand, rechts.

Vatikanischer Palast. Badezimmer Bibbienas.

Untere Wandbilder.

1 Nordwand, links.

2 Westwand, rechts.

3 Südwand, rechts.

4 Ostwand, rechts.

Vatikanischer Palast. Badezimmer Bibbienas.

Vatikanische Gärten

San Pietro in Vaticano

Cortile del Forno

Auffahrt zum Statuenmuseum

H

D

C

E

Biblioteca vaticana

F

Braccio nuovo

G

J

B

A

Scala Regia

Raffaels Loggien

L

K

N

Prato di Belvedere

M

Portone di Bronzo

Gesamtlageplan.

A = Cortile del Maresciallo siehe Seite 32 u. 33
B = » del Papagallo » » 31 b. 36
C = » del Portoncino di Ferro » 32 b. 36
D = » della Sentinella » » 34
E = » del Belvedere » » 25 u. 50
F = » della Biblioteca » » 53
G = Giardino della Pigna siehe Seite 52 u. 53
H = Cortile degli Archivi —— » ——
J = » ottagono di Belvedere » 35
K = » del Triangolo o de' Falegnami
L = » di San Damaso o delle Loggie
M = » di Sisto V.

Vom Verfasser, 1911.

10 20 30 40 50 60 70 80 90 100 150 200 m

Vatikanischer Palast.